ИСКУССТВО КИНО 12
1972

50

лет

«В истекшие годы под руководством партии были сделаны новые шаги по пути всестороннего развития каждой из братских советских республик, по пути дальнейшего постепенного сближения наций и народностей нашей страны. Это сближение происходит в условиях внимательного учета национальных особенностей, развития социалистических национальных культур. Постоянный учет как общих интересов всего нашего Союза, так и интересов каждой из образующих его республик — такова суть политики партии в этом вопросе».

Л. И. БРЕЖНЕВ.
Из «Отчетного доклада
Центрального Комитета КПСС
XXIV съезду Коммунистической партии
Советского Союза».

«Мы хотим добровольного союза наций, — такого союза, который не допускал бы никакого насилия одной нации над другой, — такого союза, который был бы основан на полнейшем доверии, на ясном сознании братского единства, на вполне добровольном согласии».

В. И. ЛЕНИН

Пятидесятилетие СССР и советская многонациональная кинематография

Пятидесятилетие Союза Советских Социалистических Республик принадлежит к тем историческим датам, которые имеют поистине общечеловеческое значение.

Созданный в результате победы над царизмом и эксплуататорскими классами всех национальностей, входивших в состав бывшей Российской империи, как закономерный итог победы, одержанной трудящимися массами всех народов, во главе которых шла могучая, закаленная в боях с ревизионистами партия коммунистов, шел русский рабочий класс. Союз Советских Социалистических Республик возник и сложился по инициативе Ленина как многонациональное государство рабочих и крестьян, в котором нашли последовательное выражение интернационалистский характер пролетарской революции, ее глубинная, органическая связь с коренными жизненными интересами трудящихся масс всех национальностей.

Таких многонациональных государственных объединений история прежде не знала. На своем пути человечество сталкивалось со многими государствами, в границы которых входили разные нации и разные народы. Но это всегда были государства, основанные на эксплуатации правящими классами одной национальности всех трудящихся всех национальностей, насильственно включенных в пределы таких государств, это всегда были государства, в которых принцип национального неравенства, господства правящей верхушки одной нации над всеми другими нациями, осуществляемого обычно с помощью грубого полицейского диктата и насилия, являлся основным руководящим принципом. Союз Советских Социалистических Республик стал первым в летописях всемирной истории государством, основанным на добровольном сотрудничестве трудящихся масс многих национальностей, равноправных решительно во всех аспектах — правовом, экономическом, культурном.

В этой последовательно интернационалистской структуре первого в мире пролетарского государства нашла законченное воплощение

ленинская программа решения национального вопроса. Нашло отражение реальное единство классовых интересов трудящихся масс всех советских народов, для которых социализм в одинаковой степени стал и единственно возможным способом революционного снятия противоречий, прежде казавшихся безысходными и мучительно осложнявших их историческое бытие, и той главной целью, к которой они сознательно под руководством Коммунистической партии устремились в своем развитии.

В момент создания Союза Советских Социалистических Республик особенно ярко проявилась авангардная роль русского рабочего класса, пользовавшегося высоким авторитетом у рабочих и крестьян-бедняков других национальностей. Воспитанные Лениным в духе последовательного пролетарского интернационализма, в духе непримиримости ко всем проявлениям «великорусского шовинизма», русские рабочие, солдаты, интеллигенты, шедшие вместе с партией коммунистов, и в годы гражданской войны и в период перехода к мирному строительству неуклонно стремились по-братски поделиться своим революционным, культурным опытом с народами, совершавшими переход к социализму, во многих случаях минуя капиталистическую стадию развития. Неизменно помнили о том, что наша революция как революция пролетарская, в качестве важнейшей цели ставила перед собой цель вывести трудящиеся массы всех национальностей из тьмы к свету, из отсталости к высотам культуры. Идея равноправности наций входила в ее политическую, классовую программу как непременный, обязательный принцип.

Разоблачая провокационные измышления буржуазных националистов, прикрывавших свои классовые своекорыстные интересы, стремление любой ценой сохранить за собой возможность эксплуатации трудящихся «своей» национальности криками о том, что русские большевики хотят лишить другие народы самобытности и самостоятельности, коммунисты делом, своей самоотверженной работой в массах, последовательным претворением в жизнь ленинской национальной политики показывали труженикам национальных окраин, что революция, начавшаяся в 1917 году в Петрограде выстрелом по Зимнему дворцу, была их революцией. Показывали, что социализм нес с собой каждому народу одинаковые возможности для развития, для всестороннего и взаимообогащающего сотворчества с другими советскими народами в деле строительства и своего настоящего и своего будущего.

Так с первых же лет существования единого Советского государства, гармонически соединившего в своей политической, экономической, культурной политике жизненные интересы всех народов, заботу об их равномерном движении по пути социалистического прогресса, начала складываться та новая историческая общность людей — советский народ, которая могла возникнуть только при социализме и стала принципиально новой и высшей формой трудового, культурного, политического единения и братского сотрудничества многих наций и народностей.

Впервые в истории человечества более ста наций и народностей с разными бытовыми, культурными традициями и первоначально находившиеся на разных стадиях исторического развития, смогли слиться, сохранив в то же время свое национальное своеобразие, в монолитный и нерушимо прочный союз, смогли перейти от вражды, озлобленного соперничества, взаимного недоверия к подлинно братской взаимопомощи в труде и победоносной, дружной борьбе с эксплуататорскими классами, и в культуре и экономике.

Основой этого единения стала общность классовых интересов трудящихся всех национальностей, их сплочение вокруг Коммунистической партии, понимание той истины, что только социализм обеспечивает народам, большим и малым, равные возможности для развития, обеспечивает их безопасность перед лицом империалистической агрессии, реально из года в год способствует повышению экономического и культурного уровня их жизни.

Вот почему пятидесятилетие Советского Союза стало событием, имеющим глубочайшее значение не только для народов нашей страны, но и для всех народов мира, в первую очередь для народов, ведущих национально-освободительную борьбу против империализма, становящихся на путь строительства своей государственности и видящих в социализме надежную гарантию против империалистической эксплуатации, условие для наиболее продуктивного и быстрого саморазвития. Слова поэта, более сорока лет тому назад воскликнувшего: «Смотрите, завидуйте, я — гражданин Советского Союза!», обрели в наши дни, когда социализм, советская государственная система многократно доказали свою прочность и жизненную силу, особую убедительность. В наши дни, характеризующиеся вступлением советского народа в стадию развитого социализма, звание «советский человек» звучит особенно гордо, особенно притягательно. Союз Советских Социалистических Республик, прошедший за полвека огромный путь, ознаменованный достижениями всемирно-исторического масштаба, по праву стоит во главе антиимпериалистической борьбы, служит примером для народов, стремящихся сбросить иго классового и национального гнета, своей последовательной мирной политикой способствует смягчению напряженности и не дает наиболее агрессивным кругам империалистов развязать новую войну, уверенно идет по пути экономического, социального, научного, культурного прогресса и, осуществляя научно-техническую революцию, воочию показывает, какие преимущества дают для промышленного и научного развития народам нашей страны построенные ими за прошедшие полвека социалистические общественные отношения.

С огромной силой прозвучали слова Генерального секретаря ЦК Коммунистической партии Советского Союза товарища Леонида Ильича Брежнева, произнесенные им с самой высокой трибуны мира — с трибуны XXIV съезда КПСС:

«В истории нашего государства образование СССР по своей политической значимости и социально-экономическим последствиям занимает выдающееся место.

В образовании, укреплении и развитии этого могучего союза равноправных народов, ставших на путь социализма, сыграли свою роль все нации и народности нашей страны, и прежде всего великий русский народ. Его революционная энергия, самоотверженность, трудолюбие, глубокий интернационализм по праву снискали ему искреннее уважение всех народов нашей социалистической Родины.

В истекшие годы под руководством партии были сделаны новые шаги по пути всестороннего развития каждой из братских советских республик, по пути дальнейшего постепенного сближения наций и народностей нашей страны. Это сближение происходит в условиях внимательного учета национальных особенностей, развития социалистических национальных культур. Постоянный учет как общих интересов всего нашего Союза, так и интересов каждой из образующих его республик — такова суть политики партии в этом вопросе».

Светом идей, нашедших глубокое выражение в Отчетном докладе ЦК XXIV съезду КПСС, в решениях съезда освещается и направляется вся жизнь советского общества в послесъездовский период, вся созидательная работа народа, партии. Под знаком, под воздействием XXIV съезда партии прошла и подготовка к празднованию 50-летия Союза Советских Социалистических Республик, ознаменовавшаяся новыми успехами ленинской национальной политики, творческой постановкой и целеустремленным решением основных, созревших в практике социалистического строительства, в процессе дальнейшего сближения советских народов вопросов их экономического и культурного строительства, гармонического сочетания интересов каждого народа с интересами всей социалистической державы.

«Подготовка к... юбилею,— отмечалось в Постановлении ЦК КПСС «О подготовке к 50-летию образования Союза Советских Социалистических Республик»,— проходит под воздействием идей и решений XXIV съезда КПСС. Огромный трудовой и политический подъем, с которым трудящиеся выполняют начертанные съездом планы, с новой силой демонстрирует морально-политическое единство нашего общества, монолитную сплоченность партии и народа, нерушимую дружбу и братское сотрудничество всех народов великого Советского Союза. Идеи съезда способствуют дальнейшей консолидации мирового социалистического содружества, коммунистического и рабочего движения, оказывают благотворное влияние на всю международную обстановку, на укрепление мира и безопасности народов».

Современная жизнь каждого советского народа, каждой советской республики дает многочисленные красноречивые подтверждения справедливости, глубокой научной обоснованности произведенного в Постановлении Центрального Комитета партии анализа политической, хозяйственно-экономической обстановки в стране, в условиях которой советские народы подошли к празднованию 50-летия со дня образования СССР.

С очевидной для всех силой и глубиной идеи и решения XXIV съезда сказались и на всех сферах культурной, духовной жизни советских

народов, на развитии литературы и искусства во всех союзных и автономных республиках, на углублении, совершенствовании работы партийных организаций по коммунистическому воспитанию трудящихся, по подъему всей идеологической работы в стране на уровень решений XXIV съезда КПСС. Важный элемент в этой работе составили вопросы дальнейшего развития и углубления интернационалистских взглядов и убеждений советских людей, последовательной и неуклонной борьбы с пережитками буржуазного национализма, с различными формами национальной ограниченности, углубленная разработка вопросов воспитания советского патриотизма, помогающая понять ту великую истину, что только забота об укреплении могущества всего Советского государства, готовность жить его интересами как своими собственными, а в нужную минуту грудью встать на его защиту, обеспечивает расцвет всех советских народов и народностей, их безопасность и новые достижения на путях строительства своей национальной культуры, последовательно социалистической по содержанию и направленности.

Успешному осуществлению этих задач решающим образом способствовали такие важные теоретические документы нашей партии, принятые в осуществление решений XXIV съезда КПСС, как Постановление «О подготовке к 50-летию образования Союза Советских Социалистических Республик», где в свете решений съезда были проанализированы все основные аспекты национальной политики КПСС и в современных условиях и в прошлом, как постановления «О литературно-художественной критике» и «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии». Суть этих документов, их философская и идеологическая направленность определяются положением, сформулированным в Отчетном докладе ЦК XXIV съезду партии: «Сердцевиной всей идейно-воспитательной работы партии,— указывается там,— является формирование у широчайших масс трудящихся коммунистического мировоззрения, воспитание их на идеях марксизма-ленинизма».

Тщательная, научно обоснованная разработка форм и методов идеологической работы, необходимых для претворения в жизнь этой великой цели, глубина и ясность в постановке главной задачи, которую надлежит решать всем деятелям культурного фронта, всем мастерам литературы и искусства, всесторонний анализ состояния и задач работы, ведущейся по развитию социалистической культуры в нашей стране сейчас, когда она вступила в период развитого социализма,— таковы основные черты, характеризующие эти замечательные теоретические документы партии, их значение для претворения в жизнь решений XXIV съезда КПСС. Как и вся деятельность нашей партии, эти документы являют собой пример творческого применения марксизма-ленинизма к решению самых актуальных, самых важных вопросов культурного, идеологического строительства. В них нашло наглядное, глубокое выражение ленинское учение о партийности литературы и искусства, то сознание ответственности

за развитие всей художественной культуры в нашей стране по коммунистическому пути, которое всегда было присуще Коммунистической партии Советского Союза и с вдохновляющей всех работников идеологического фронта силой убедительности проявилось в словах Леонида Ильича Брежнева о возрастающей — по мере продвижения нашего общества по пути коммунистического строительства — роли литературы и искусства в формировании мировоззрения советских людей, их нравственных убеждений и духовной культуры.

«Естественно поэтому,— говорил товарищ Л. И. Брежнев,— что партия уделяла и уделяет большое внимание идейному содержанию нашей литературы и нашего искусства, той роли, которую они играют в обществе. В соответствии с ленинским принципом партийности мы видели свою задачу в том, чтобы направлять развитие всех видов художественного творчества на участие в великом общенародном деле коммунистического строительства».

●

Направлению развития такого важного, влиятельного вида творчества, каким является искусство художников экрана, на целеустремленное участие в великом деле коммунистического строительства специально посвящено Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии».

Оно содержит исчерпывающий анализ состояния и задач советского кино, глубокую и точную критику серьезных недостатков и в самом киноискусстве и в руководстве кинопроцессом со стороны бывшего Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР, дает всестороннее и научно обоснованное прогнозирование развития киноискусства в нашей стране на многие годы вперед.

Оно содержит исчерпывающую, целостную марксистско-ленинскую программу работы советской многонациональной кинематографии, охватывающую все стороны ее деятельности, от репертуарной политики до улучшения материально-технического оснащения студий и вопросов проката. Осветив проблемы советского киноискусства, взятые во всей их полноте и многогранности, светом идей XXIV съезда КПСС, Постановление раскрыло перед режиссерами, сценаристами, артистами, всеми киноработниками воодушевляющую и грандиозную перспективу дальнейшего совершенствования экранного искусства, в котором должны быть отражены «процессы коммунистического созидания и воспитания нового человека, претворения в жизнь бессмертных ленинских идей, исторические успехи в социалистическом преобразовании мира».

Проникнутое духом высокой партийной требовательности к идейно-художественному качеству выпускаемых на экран фильмов, Постановление ЦК КПСС в то же время волнует кинематографистов точным пониманием специфики, сложности и особой общественной значимости их труда, заботой о дальнейшем росте их профессионального мастерства, о создании условий, которые наилучшим образом способствовали бы продуктивности художественных поисков, направленных на развитие революционных традиций, накопленных

кинематографом во всех союзных республиках, желанием помочь углубленному изучению режиссерами, сценаристами, актерами, критиками жизни, запросов самого взыскательного в мире зрителя — советского зрителя. Буквально каждая строка этого замечательного партийного документа пронизана большой верой в творческие силы мастеров советского экрана, в то, что при правильном использовании огромных возможностей для развития кинематографа, которые имеются в стране и которые до сих пор использовались недостаточно, эти силы развернутся еще ярче, еще многообразнее и полнее.

Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» с одинаковым удовлетворением было встречено и кинематографистами и зрителями. Глубоко прав был один из старейшин советского кино, замечательный режиссер Марк Донской, когда, выражая мнение всей кинематографической общественности, сказал в статье, напечатанной в журнале «Искусство кино», что идеи, выраженные в Постановлении ЦК,— это н а ш и идеи, что это идеи, которые как свои кровные убеждения, взгляды, надежды и чаяния воспринимает к а ж д ы й советский кинематографист.

Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» так глубоко и многогранно, так полно охватывает все существенные проблемы нашего искусства, что мы будем обращаться к нему постоянно, во всех своих раздумьях о дальнейших путях «важнейшего из искусств». Будут обращаться к нему и художники, работающие в других видах искусств, так как те капитальные вопросы теории социалистического реализма, марксистско-ленинской эстетики, какие в нем рассмотрены и проанализированы, несомненно, выходят за рамки кинематографа. Они имеют общетеоретическое значение и будут способствовать развитию не только искусства экрана, а и всех других искусств, литературы, театра, живописи, телевидения.

Сейчас же, в обстановке общего подъема, вызванного 50-летием со дня основания Союза Советских Социалистических Республик, хочется особо выделить высокую оценку достижений киноискусства в союзных республиках, данную ЦК КПСС в Постановлении «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии». Хочется оценить то пристальное внимание, с которым в этом документе рассмотрены задачи по планомерному использованию кино «для усиления интернационального и патриотического воспитания трудящихся, для всестороннего отображения процессов расцвета и сближения социалистических наций, укрепления братской дружбы народов СССР».

Буквально в первых же строках Постановления, там, где говорится о возросшем значении советской кинематографии в деле коммунистического строительства, в формировании мировоззрения, нравственных убеждений и эстетических вкусов советских людей, Центральный Комитет партии констатировал: «Успешно развивается кинематография в союзных республиках».

Какое огромное содержание, какое многообразие явлений, худо-

жественных процессов, какое обилие имен режиссеров, артистов, писателей и названий фильмов встает за этой строкой! О какой гигантской вдумчивой и бережной работе партии по выращиванию кадров киноработников на окраинах бывшей Российской империи, по созданию материально-технической базы для производства фильмов свидетельствует эта строка! Вчитываясь в нее, вспоминаешь не только такие общепризнанные удачи киноискусства, достигнутые в союзных республиках, как (назовем только немногие) «Отец солдата», «Никто не хотел умирать», «Белая птица с черной отметиной», «Выстрел на перевале Караш», «Чрезвычайный комиссар», «Невестка», «Ждем тебя, парень!», «Батька», «Это мгновение», «Тепло твоих рук», «Захар Беркут» и многие другие, вспоминаешь не только имена художников, снискавших горячее признание всех советских зрителей, а и весь путь, пройденный кинематографиями в союзных республиках,— от первых, еще неуверенных, несших на себе печать ученичества опытов до картин, без которых сейчас вообще не может быть составлено представление об идейно-художественном уровне советского кино, о его достижениях и идейно-стилевом богатстве.

Необходимо подчеркнуть: развитие национальных кинематографий, проходившее с такой интенсивностью и с такой высокой продуктивностью, стало возможно только при социализме, только при Советской власти, благодаря братской взаимопомощи всех социалистических республик, их взаимотворчеству и в экономике и в культуре. Вдумаемся в этой связи в такой исторический факт. Сейчас литовское, латышское, эстонское кино — это очевидная для всех реальность, неотъемлемый и важный элемент интернациональной, социалистической по своей сути и направленности советской кинематографической школы. Но возникли кинематографии в прибалтийских республиках только после их присоединения к семье советских народов, только после их вступления на путь социалистического строительства. А в годы, когда там правили буржуазно-националистические правительства, не существовало кинематографа ни латышского, ни эстонского, ни литовского. Может быть, эти республики были так бедны, что не могли уделить средства на развитие своей национальной киноиндустрии? Нет, причина тут в другом. Слишком узок был национальный «рынок» для сбыта такой дорогой продукции, как кинофильмы, чтобы латышская, эстонская или литовская буржуазия рискнула вложить свои не такие уж малые капиталы в их постановку. Ведь нигде в мире, ни в Англии, ни в США, ни в Германии, ни во Франции, не заинтересовались бы тем, что ставится где-то «в прибалтийском захолустье» — в Каунасе или Риге. Так же, как и сейчас, буквально только две-три из числа малых стран Европы завоевали, подобно Швеции, внимание прокатчиков за границей и смогли наладить свое кинопроизводство. Но ни в Голландии, ни в Швейцарии, ни в Норвегии, ни в Бельгии, как и в других малых странах, своей развитой кинематографии нет до сих пор. И это не случайно. Эта закономерность обусловлена особым, неблагоприятным именно для кинематографа характером отношений, какие

существуют при капитализме между художником, искусством и буржуазным государством, правящим классом капиталистов.

Только получив многомиллионную зрительскую аудиторию во всех советских республиках, только в процессе творческого взаимодействия с уже прошедшими большой путь развития советскими кинематографистами, опираясь на поддержку Советского государства, щедро субсидировавшего творческие поиски кинодеятелей, черпая идеи, образы из жизни, преображаемой на началах социализма, латыши, эстонцы, литовцы создали свое социалистическое, отмеченное печатью яркого национального своеобразия киноискусство. Создали картины и творческие кадры, пользующиеся признанием в Москве и Киеве, в Ташкенте и Тбилиси, Казани и Новосибирске, в Свердловске и Сыктывкаре. Вия Артмане и Юри Ярвет, Эльза Радзинь и Донатас Банионис, Гунар Цилинский и Регимантас Адомайтис, Ладислав Норейка и Карл Себрис, так же как и многие режиссеры, операторы: Витаутас Жалакявичус, Йонас Грицюс, Раймондас Вабалас, Леонид Лейманис, Герц Франк, Кальё Кийск и другие,— это не только достойные представители своих национальных кинематографий, но и художники, по праву представляющие всю советскую кинематографию.

Говоря о советской многонациональной кинематографии, необходимо постоянно исходить из того факта, что в своей многослойной структуре она отражает те принципиально новые черты, которые возникли в результате образования той новой исторической общности людей, чье имя — советский народ.

Формирование этой общности проходило в условиях непримиримой борьбы с буржуазным национализмом и не могло быть достигнуто, если бы истинная сущность национализма как идеологии эксплуататорских классов, стремившихся к отторжению «своих» наций от великого социалистического содружества народов только во имя сохранения своей экономической и политической власти над рабочими и крестьянами, своего «права» эксплуатировать их, не была вскрыта партией в ходе революции и социалистического строительства со всей наглядностью и очевидностью.

Кинематографу в этой благородной борьбе принадлежит своя особая почетная и видная роль. Его вклад в борьбу с буржуазным национализмом, в работу по формированию интернационалистского самосознания масс трудящихся вряд ли может быть переоценен. Как не вспомнить в этой связи испепеляющий, яростный гнев, с которым рисовал в своих картинах полные сарказма и глубоко правдивые образы украинских националистов великий Довженко. Как не восхититься искренней увлеченностью, с которой другой замечательный украинский режиссер Игорь Савченко, работавший в братском содружестве с замечательным русским актером Николаем Мордвиновым, рассказал о воссоединении Украины с Россией в прекрасном фильме «Богдан Хмельницкий». А как беспощадно били грузинских меньшевиков, мусаватистов, дашнаков, идеологов и вожаков басмачества Николай Шенгелая, Амо Бек-Назаров, Михаил Чиаурели,

Камиль Ярматов, Алты Карлиев. По сути, все истинно значительное, что было создано кинематографистами союзных республик, в той или иной форме связано с разоблачением предательской сущности национализма, с воспеванием тех просторов, тех преимуществ, какие открылись перед народами Советского Союза на путях интернационалистского братства и содружества. Об этом с особой силой и убедительностью сказали фильмы В. Жалакявичуса «Никто не хотел умирать», М. Гедриса «Мужское лето», Ю. Ильенко «Белая птица с черной отметиной», Т. Левчука «Семья Коцюбинских», А. Хамраева «Чрезвычайный комиссар» и «Без страха», Ш. Аббасова «Ты — не сирота», Б. Шамшиева «Выстрел на перевале Караш», Т. Океева «Небо нашего детства», Ш. Айманова «Земля отцов», Р. Батырова «Яблоки сорок первого года», А. Карлиева «Решающий шаг», С. Хамидова «Легенда тюрьмы Павиак», Ш. и Н. Манагадзе «Тепло твоих рук» и многие другие.

И все же остается глубоко справедливым упрек, который партия адресовала кинематографистам: упрек в том, что в полной мере возможности кинематографа для усиления интернационального и патриотического воспитания, для всестороннего отображения процессов расцвета и сближения социалистических наций, укрепления братской дружбы народов СССР ими пока еще не используются.

Его справедливость подтверждается в первую очередь тем фактом, что задачи воспитания интернационализма в кино чаще всего решаются на темах, взятых из прошлого, из истории становления Советской власти, из летописей гражданской и Великой Отечественной войн. А богатейший, многообразный материал современности остается не затронутым или разрабатывается поверхностно, иллюстративно. Удачи тут редки. Картин, где новые отношения между советскими людьми разных национальностей, та близость между ними, когда вследствие преодоления барьера бытовых предрассудков, в результате общности трудовых, культурных интересов, нравственных стремлений и идеалов, «весомо, зримо» проявились характерные признаки новой исторической общности советских людей, сложившейся при социализме, у нас мало. С волнующей искренностью, свежо и увлеченно показана эта общность в картинах С. Герасимова «У озера», Э. Ишмухамедова «Влюбленные» и Р. Батырова «Ждем тебя, парень!», где хорошо изображены современные молодые рабочие, интеллигенция, те межнациональные связи, какие ни при каких других условиях, кроме социалистических, были бы невозможны. Заслуживает доброго упоминания стремление разрабатывать эту тематику в картинах С. Долидзе «Сады Семирамиды», М. Ершова «Родная кровь», А. Коренева «Адам и Хева», некоторых других режиссеров. Но таких картин мало. А главное, мало картин, где внимательно, на впечатляющем, умно и зорко отобранном жизненном материале были бы исследованы, выявлены принципиально новые черты, обретенные народами СССР в годы социалистического строительства, в процессе той глубокой культурной революции, которую, следуя заветам Ленина, осуществила партия. Мало еще и картин,

нацеленных на преодоление отживающих национальных предрассудков, вскрывающих то пережиточное, что еще дает о себе знать в жизни и в виде национального чванства, и в виде примиренческого отношения к предрассудкам и рудиментарным национальным традициям, и в форме замаскированного культивирования тех традиций в быту, психологии, которые мешают сближению народов. Жаль, что немногие картины, содержащие критику этих чуждых советскому мировоззрению пережитков, подчас, очевидно, из-за желания «не выносить сор из избы» встречаются некоторыми киноработниками с ничем не оправданной настороженностью. А между тем Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» особо указывает на то, что в ряду фильмов, показывающих дружбу народов СССР, разрабатывающих тему интернационализма, должны найти место и фильмы, направленные на борьбу с проявлениями пережитков национальной ограниченности и предрассудков. Отрицательно сказывается на работе по воспитанию интернационалистского миропонимания у советских людей невнимание русских кинематографистов к жизни, трудовым достижениям, росту культуры в автономных республиках Российской Федерации.

Одна из важнейших особенностей нашей революции состояла в том, что революция культурная началась в Советской стране сейчас же вслед за революцией политической, социальной. И преобразования в национальном быту, психологии, выход народов, находившихся при царизме на различных стадиях еще докапиталистического развития, на высоты современной культуры начались еще в те дни, когда гремели выстрелы гражданской войны и буржуазные националисты повсеместно яростно противились установлению Советской власти. Так было и с кинематографом. Первые ленты в советском Ташкенте, Тбилиси, Баку, Харькове, Ереване ставились, когда молодая социалистическая республика еще только начинала набирать силу. Рождение национальных кинематографий, проходившее при активном участии русских режиссеров, операторов, обладавших опытом, которого еще тогда не было у их собратьев, и дружески, с открытым сердцем пришедших к ним на помощь, и было одним из ярчайших проявлений молодой энергии, столь характерной для эпохи революционных преобразований в стране. Сознание, что революция политическая не может осуществить стоящие перед ней цели, если не будет сопровождаться революцией культурной, на что постоянно указывал Ленин, подвигло страну, где тогда еще не хватало самого необходимого, на затрату огромных средств, на создание кинематографий там, где их или совсем не было или где работы пионеров национального киноискусства были редкими. В эти трудные годы и сложилось то творческое содружество, та духовная общность русских кинематографистов с кинематографистами украинскими, белорусскими, грузинскими, армянскими, азербайджанскими, узбекскими, таджикскими, которые до сих пор составляют и всегда будут составлять нашу общую силу и наше неразменное богатство.

Нельзя, теоретически безграмотно и фактически неправильно, вред-

но было бы представлять историю становления национальных кинематографий, умаляя силу национальных художественных традиций, проявившихся в творчестве пионеров, закладывавших основы этих кинематографий. Надо постоянно помнить и тот факт, что в формировании, укреплении и развитии советской многонациональной кинематографии сыграли свою почетную и необходимую роль все народы нашей страны. Но и в сфере киноискусства ярко проявились та революционная энергия и тот глубокий интернационализм русского народа, которые по праву снискали ему уважение у всех народов Советского Союза.

Интернационалистская суть и природа той помощи, которую русские кинематографисты оказали молодым кинематографистам других республик, как и своеобразие того влияния, которое русский советский кинематограф, его достижения, его выдающиеся мастера оказывают и сегодня на все другие национальные кинематографии, в свою очередь черпая из сокровищницы их опыта, имеют по крайней мере две особенности, заслуживающие особого выделения.

Во-первых, творческое общение с русскими кинематографистами, учеба у них вели не к «русификации» национальных кинематографий (о чем, не имея на это никаких оснований, чисто демагогически твердят различные «советологи» за рубежом), не к ослаблению их самобытности, а, наоборот, к наиболее полному и яркому проявлению своеобразия каждой нации, ее демократических культурных традиций, психического склада, специфической образности киноязыка, творческого темперамента.

А во-вторых, это содружество с первых же лет существования советского кино активно способствовало углублению, тому творческому взаимодействию и взаимообогащению всех национальных кинематографий, какое достигло такого расцвета в наши дни. Таких взаимосвязей никогда не знали и не знают сейчас художественные культуры народов капиталистического мира. Там имеют место разные формы делового, коммерческого сотрудничества: копродукции, использование талантов артистов и режиссеров, работающих в малых странах, гигантами киноиндустрии, прежде всего американской, и т. п. Но основа этих явлений — коммерческая выгода. И если, скажем, американцы кооперируются с итальянцами или французами, то в итоге появляется копродукция, лишенная национального своеобразия, космополитическая в самом дурном смысле этого слова. А актеры, перешедшие на службу Голливуду, теряют себя как актеры своего народа — так, как это произошло, к примеру, с Гретой Гарбо или Ингмар Бергман.

Творческое и организационное сотрудничество советских кинематографистов разных национальностей, ставшее прекрасной традицией всей нашей работы и с каждым годом развивающееся все сильнее и ярче, зиждется не на коммерческих соображениях, а на той самой общности интересов, стремлений, нравственных идеалов, на той классовой солидарности, которая характеризует всю жизнь, все сферы трудовой и духовной деятельности советских народов.

Отсюда ярко выраженное интернациональное значение творчества таких национально-самобытных художников, как Александр Довженко, Всеволод Пудовкин, Сергей Эйзенштейн, Николай Шенгелая, братья Васильевы, Амо Бек-Назаров, Иван Пырьев, Игорь Савченко, отсюда та внутренняя свобода и естественность, с которой входили и входят в художественную ткань кинематографа других народов русские, украинские, литовские, латышские, молдавские, казахские, киргизские, армянские, эстонские артисты, операторы, режиссеры. Отсюда то многообразие внутренних связей, которое так ощутимо в картинах, создаваемых на студиях в разных республиках: сохраняя все свое национальное своеобразие, они освещены светом одних идей, одних идеалов. «Отец солдата» Резо Чхеидзе, «Освобождение» Юрия Озерова, «А зори здесь тихие...» Станислава Ростоцкого, «Белая птица с черной отметиной» Юрия Ильенко, «Песнь о Маншук» Мажита Бегалина, «Никто не хотел умирать» Витаутаса Жалакявичуса, «Батька» Бориса Степанова — ограничимся только этими примерами, хотя число их можно было бы легко удвоить и даже утроить,— это ленты и глубоко национальные, и общесоветские, интернациональные по своему характеру, звучанию, воспитательной функции. Так же, как и ленты, посвященные труду ученых, хлеборобов, рабочих наших дней, создаваемые на Украине, в Узбекистане, Армении, Азербайджане, Молдавии, Латвии, РСФСР, Таджикистане, это всегда ленты, несущие на себе печать своеобразия данного народа и в то же время раскрывающие то главное, основное, что связывает этот народ со всеми другими советскими народами. Башкирцев, отлично сыгранный в картине Даниила Храбровицкого «Укрощение огня» Кириллом Лавровым,— типичный русский человек, ярко воплотивший черты именно русского народа; рабочие в картине Г. Маляна «Треугольник» — во всех проявлениях своих темпераментов, характеров — армяне; колхозница Огулькейик в превосходном исполнении Майи Аймедовой («Невестка» Х. Нарлиева) — туркменка, а Седония, которую в фильме Ш. и Н. Манагадзе «Тепло твоих рук» проникновенно играет С. Чиаурели,— типичная грузинка, но все они в то же время типичные советские люди, яркие представители советской эпохи развития всех народов и всей страны. Все эти образы сильно, колоритно и в каждом случае неповторимо своеобразно воплощают типовые, «фундаментальные» черты советского характера, которые делают этот характер новым явлением, новой ступенью в духовном развитии всего человечества.

Тем более необходимо пожалеть о том, что характеры такого масштаба появляются на нашем экране не так часто, как следовало бы. Ведь только через характеры, олицетворяющие глубину исторических преобразований, происшедших в жизни всех советских народов за годы Советской власти, многонациональный социалистический кинематограф и сможет сказать то новое слово в искусстве, которого ждут от него и у нас в стране и наши друзья за рубежом. Бесконечно обидно бывает поэтому, когда вместо героя такого обобщающего

значения в иных картинах занимают место, как указывается в Постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», персонажи, лишенные «глубоких общественных интересов и твердых моральных устоев».

Вся обстановка, сложившаяся в стране после XXIV съезда КПСС, тот подъем, с которым трудящиеся — рабочие, крестьяне, интеллигенция — всех национальностей стремятся воплотить в жизнь решения, директивы съезда, свидетельствуют о том, как важна, как плодотворна и для зрителей и для самого кинематографа работа над раскрытием прежде всего образа нового человека, его высокой морали и коммунистической идейности. Как много радостей и творческих открытий сулит художнику работа над раскрытием сущности ленинской национальной политики, процессов научно-технической революции, в ходе которой особенно наглядно проступают исторические преимущества социалистического строя.

За последние годы советский многонациональный кинематограф создал ряд фильмов, в которых показаны самоотверженная борьба масс на многих форпостах коммунистического строительства, продолжена работа по воплощению революционной тематики, ярко и правдиво отображен всемирно-исторический подвиг советского народа в Великой Отечественной войне, сложные процессы воспитания нового человека. Такие картины, как эпопея «Освобождение», созданная творческим коллективом, возглавленным режиссером Юрием Озеровым, как «Укрощение огня» Даниила Храбровицкого, «У озера» Сергея Герасимова, «Доживем до понедельника» Станислава Ростоцкого, стали важными вехами на пути советского киноискусства к решению важнейших тем современности, приобрели для всего кинематографа этапное значение. Общественное признание получили и такие картины, как «Обвиняются в убийстве» («Молдова-филм», режиссер Б. Волчек), где утверждение нравственных ценностей нашего общества сопровождается непримиримой критикой того, что этим ценностям противоречит, критикой с позиций воинствующей коммунистической идейности.

Присуждение Ленинской премии создателям цикла «Освобождение» и Государственных премий СССР художникам, работавшим над фильмами «У озера», «Доживем до понедельника», «Обвиняются в убийстве», — яркое свидетельство внимания партии и правительства к советскому кинематографу, общенародного признания его заслуг; это в то же время акт, имеющий глубокое принципиальное значение, указывающий направление, на котором советское многонациональное искусство ждут новые творческие открытия и завоевания.

В Постановлении ЦК КПСС «О подготовке к 50-летию образования Союза Советских Социалистических Республик» говорится:

«В ходе коммунистического строительства возрастает значение СССР как исторически полностью оправдавшей себя государственной формы совместной борьбы свободных народов за программные цели партии,

коммунистические идеалы. Для успеха этой борьбы особенно необходимы взаимосвязанные усилия трудящихся всех республик, экономических районов, работников всех отраслей народного хозяйства и культуры, многонациональных трудовых коллективов. Решение таких гигантских проблем, какими являются создание материально-технической базы коммунизма, коммунистических производительных сил, всесторонняя интенсификация общественного производства, органическое соединение достижений современной научно-технической революции с преимуществами социалистической плановой системы хозяйства, обеспечение дальнейшего подъема материального и культурного уровня жизни трудящихся, формирование нового человека, требует концентрации всей мощи многонациональной Советской державы, возможности которой определяются как богатством и многообразием ее ресурсов, так и слаженностью действий, организованностью всего народа».

Если мысленно «прочитать» — одну за другой — все картины, принадлежащие к достижениям кинематографистов всех союзных республик, то перед нашим умственным взором откроется и путь, которым страна шла к 50-летию своей государственности, и те сложные, многообразные и трудоемкие задачи, которые партия решала, сплачивая трудящихся всех народов и национальностей на борьбу за коммунизм, на отпор врагам нашей Родины, на свершение трудовых и ратных подвигов, составляющих нашу славу и нашу гордость.

Перед нашим мысленным взором откроется и важнейшая внутренняя закономерность успешного развития советского кинематографа как кинематографа, созидаемого вдохновенным трудом художников разных национальностей, сплоченных единством своего партийного мировоззрения, своих коммунистических идеалов, своим одинаковым сознанием творческой, гражданской ответственности перед всем советским народом, перед всей страной.

Сегодня в обстановке, сложившейся в стране после XXIV съезда КПСС, перед художниками возникают новые ответственные задачи, открываются цели, волнующие воображение своей значительностью, новизной, богатыми возможностями для развития искусства, того многообразия талантов, которым по праву гордятся все советские народы.

Решая задачи, выдвигаемые перед нашим искусством новым этапом социалистического строительства, еще более возросшим авторитетом Советского государства, советские кинематографисты не могут не помнить о том, что путь к вершинам, на которые история подняла советский народ, не был легким и простым. Все, что составляет нашу силу и наше счастье, все, что так высоко подняло в глазах всего мира звание советского человека, было достигнуто в преодолении экономической и культурной отсталости, в непримиримой борьбе против попыток контрреволюции использовать в своих грязных целях наследие прежней национальной вражды, буржуазный национализм и великодержавный шовинизм.

Мы должны помнить об этом, чтобы помогать своим искусством беречь дружбу советских народов, сложившуюся в общем труде и об-

щей борьбе, чтобы способствовать еще большему сплочению людей труда всех национальностей, чтобы непримиримо искоренять все националистические предрассудки и пережитки. Борьба с национализмом составляет неотъемлемую часть работы по воспитанию пролетарского интернационализма и советского патриотизма, важное условие успешности этой работы.

К 50-летию СССР советские художники экрана, как и все советские люди, подошли идейно сплоченными вокруг партии, ее ленинского ЦК, во всеоружии марксистско-ленинского учения, вооруженные решениями XXIV съезда Коммунистической партии Советского Союза. Они знают, что лучшая форма празднования таких великих дат в истории нашей революции, какой является 50-летняя годовщина СССР, состоит в неустанном труде по преумножению духовных богатств советского народа, по созданию новых талантливых произведений, правдиво отражающих важнейшие процессы современности.

Народ, партия, Советское правительство все дали художникам для того, чтобы их искусство развивалось свободно и продуктивно, чтобы таланты, которыми так богато наше искусство, могли проявить себя во всю свою мощь и во всем своем разнообразии.

Сейчас на всех студиях страны отличное рабочее настроение. Кинематографисты Советской страны, сплоченные в единый и дружный многонациональный коллектив, работают над тем, чтобы оправдать надежды своих зрителей, оказаться достойными высокой творческой миссии, возложенной на них историей.

Этапы большого пути

Сергей Герасимов

В 1946 году мне довелось присутствовать в качестве члена жюри на I Международном кинофестивале в Канне. Успех советского киноискусства был буквально триумфальным. Картина Ф. Эрмлера «Великий перелом», документальный фильм С. Юткевича «Молодость нашей страны», работы М. Ромма («Человек № 217») и Ю. Райзмана («Берлин»), наши научно-популярные ленты получили тогда восемь наград, практически — все премии, предусмотренные статусом этого киносмотра. В известной степени такой успех можно отнести за счет огромной мировой популярности Советского Союза, народа страны, только что победоносно завершившей войну с фашизмом. Но одновременно это было бесспорным признанием (а для многих — открытием!) успехов советского кинематографа, не останавливавшегося в своем развитии даже в тяжелейшее военное время, продолжая и укрепляя славные традиции нового революционного киноискусства, зародившегося еще в двадцатые годы.

Именно тогда «Броненосец «Потемкин», великий фильм Сергея Эйзенштейна, вышедший на экраны в 1926 году, заявил перед лицом всего мира масштаб советской кинематографии. Само название этой картины стало как бы мерой и символом революционной отваги, ясности социального сознания и высокой целеустремленности художника нашего общества, глубокой народности культуры социалистического государства рабочих и крестьян.

Сегодня, накануне 50-летия образования СССР, мы отмечаем как одно из величайших завоеваний ленинской национальной политики в области культуры развитие киноискусства во всех республиках, входящих в Советский Союз. Процесс этот шел постепенно, и формирование национальных кинематографий происходило в значительной мере под влиянием русского советского киноискусства, всегда сочетавшего черты национального своеобразия с интернационалистскими идеями. Подобно тому как революционное движение, начавшись в России, вовлекло в свой могучий поток силы трудящихся всех народов нашей огромной страны, русский кинематограф — силой вдохновляющего примера и братской поддержки —способствовал зарождению и развитию советского многонационального киноискусства, единственного в мире. Действенный характер интернациональной основы российского советского кино проявился конкретно и в том, что в Москве, во ВГИКе получили и продолжают получать специальное кинообразование десятки и сотни юношей и девушек различных национальностей, работающие после института на республиканских студиях — в Риге и Вильнюсе, в Душанбе и Ташкенте.

Да и можно ли определить, скажем, «Броненосец «Потемкин» как произведение русского искусства и — только? Ведь сама тема фильма была по своей природе интернациональна,

как интернациональна идея социалистической революции! И одновременно «Броненосец» начинал новую российскую кинематографию — со всей смелостью и страстью революционного запала, определившего ее суть.

Сразу же вслед за этой картиной появился фильм В. Пудовкина «Мать» по М. Горькому; главным героем произведения был русский пролетариат. Типы людей в фильме (Ниловна — Р. Барановская, Павел — Н. Баталов, Весовщиков — И. Коваль-Самборский) — типы необыкновенно русские по своей пластике, по природной структуре. Все это люди подчеркнуто русского облика и российской натуры.

В следующей работе В. Пудовкина («Конец Санкт-Петербурга») центральным персонажем выступил русский крестьянин, мужик. Исполнитель на эту роль подбирался режиссером особенно тщательно. И. Чувелеву удалось точно воспроизвести черты деревенского бедняка, которого крайняя нужда погнала в город. У меня и сейчас перед глазами кадры из фильма, где — впремежку с титрами «новгородские, пензенские, тверские...» — идут крестьяне на заработки в столицу Российской империи. Ветер вздымает пыль, бьет им в очи, они останавливаются, оборачиваются и — такая у них в глазах безысходная тоска, обреченность, понимание извечной предопределенности своего тяжкого пути... Сколько чувства, какую силу обобщения вложили в пластику этих кадров режиссер В. Пудовкин и оператор А. Головня; в них прочитывается самая суть состояния российского общества того времени, когда полуголодное крестьянство было обязано кормить огромную страну, голодать и... молчать. Но создатели фильма оказали бы слишком малую услугу отечественному кино, если бы построили свое произведение только на одном сострадании к муке народной. Как подлинные революционные художники В. Пудовкин и сценарист Н. Зархи раскрывали судьбы своих героев во всенародном «котле» накапливающегося праведного гнева, который нашел свое полное выражение в октябрьском революционном взрыве. Процесс вовлечения масс в революционное движение прослеживался на экране подробно, с абсолютной исторической объективностью, и трагическая судьба крестьянина, не понимавшего еще, где лежит правда и как нужно поставить себя в сложном мире, сотрясаемом борьбой классов, была мудро понята и мудро решена в картине.

Так зарождалось в нашем киноискусстве то, что нынче мы называем революционной классикой. Конечно, это только примеры, но примеры замечательные, и главное — за ними стоят десятки других картин других авторов — А. Роома, Л. Кулешова, таких русских кинематографистов, как В. Гардин, Я. Протазанов, Е. Славинский, которые начинали свой путь еще в дореволюционном кино, а потом достойно и честно служили новому искусству. В целом кино этого периода дорого для нас не только своими завоеваниями, но и как источник, как прочный фундамент, послуживший основой для дальнейшего развития советского кинематографа.

Наше киноискусство рождено революцией, его создавали люди, воспринявшие революцию как свое кровное дело. Меня постоянно восхищает то необыкновенное мужество, с которым, например, С. Эйзенштейн всегда выбирал для своего творчества самый актуальный, наиважнейший участок современной ему истории. В «Октябре» и в «Старом и новом» он выявил — с присущими ему философской зоркостью, со щедростью широкой души художника-патриота — главные признаки нарождающегося мира, показав их заинтересованно, не как бесстрастный летописец, стоящий в стороне от событий. Без сомнения, его в равной мере занимали и великие непреходящие цели, и развитие исторического процесса, и его первые зримые результаты. Ему всегда хотелось и было интересно делать то, что было близко народу, партии в свете сегодняшних и завтрашних задач. Это необходимая черта, он завещал ее нам всем, и советские кинематографисты должны стараться достичь эйзенштейновского размаха, безоглядной самоотдачи, которая была ему свойственна в работе. Степень одаренности может быть разной, важно сохранить принцип: не стоять в стороне от того, что делает твой народ, твое государство, партия.

При всей кажущейся утилитарности этого девиза его содержание представляет собой предмет гордости советского кинематографа. Недалекие или недобросовестные оппоненты часто укоряют нас в том, что мы слишком легко поступаемся принципами «святого искусства» в пользу практических нужд. Мы готовы постоянно с ними спорить, сознавая свою правоту. Исторические примеры подтверждают, что великие художники советского кино создавали наиболее совершенные произведения именно тогда, когда концентрировали свое внимание на нуждах народа, страны, в том числе — и на делах чисто практических.

Русский советский кинематограф мужал, обретал зрелость и мастерство в творческом общении с молодым киноискусством братских советских республик, не только обогащая, но и обогащаясь. Здесь нельзя не вспомнить Александра Довженко, режиссера наднационального масштаба, для которого главным был принцип революционного интернационализма, соединявшийся с чертами, присущими издавна деятелям украинской демократической культуры. «Звенигора», «Арсенал», «Земля», «Аэроград», «Щорс» принадлежат в равной степени и украинскому искусству кино и всему советскому киноискусству, поскольку открытое замечательным украинским мастером стало вскоре достоянием кинематографистов и в России, и в Белоруссии, и в Грузии... В этом смысле для А. Довженко не было «закрытых» географических районов мира, за судьбы которых он бы не болел, за счастье которых он бы не боролся своим искусством.

Оценивая путь, пройденный нашим киноискусством за пятьдесят с лишним лет, видишь позади столько славных этапов, взятых высот, вспоминаешь такое количество дорогих имен и названий фильмов, принципиально важных, оставшихся в истории кино навсегда, что охватывает соблазн обязательно рассказать обо всем, никого и ничего не упустить. К сожалению, в рамках журнальной статьи это невозможно. Приходится сокращаться, нарушать хронологию...

Тридцатые годы. Как часто специалисты по истории кино, особенно из зарубежных, пытаются противопоставить советский немой кинематограф звуковому, двадцатые годы — тридцатым, пытаются доказать, что вслед за «золотым веком» нашего кино в тридцатые годы наступил период скучной дидактики, снижения уровня художественной выразительности, прекращения поисков в области формы. Обоснование подобных тезисов — работа неблагодарная, поскольку доказательств им, собственно, никаких нет. Есть другие доказательства, есть пример удивительно быстрой творческой перестройки, связанной с появлением в кино звука, потребовавшего от наших кинематографистов целого ряда дерзких экспериментов с целью выявить художественные возможности нового звукового киноискусства и освоить их. Мы начали не с робких опытов постановки музыкальных ревю и выпуска заснятых на пленку концертов. Мы начали с широкой дискуссии, за которой сразу же последовали важные практические шаги. «Путевка в жизнь» Н. Экка, «Златые горы» С. Юткевича, «Встречный» Ф. Эрмлера и С. Юткевича — эти звуковые художественные фильмы были созданы на протяжении каких-то двух лет (1931—1932). А ведь до той поры никакого опыта в работе со звуком, по сути дела, не было; потребовался трудный поиск, который часто вели прямо на площадке, отрабатывая новую манеру актерского исполнения, методы съемки, экспериментируя с несовершенной и еще не достаточно надежной звукозаписывающей аппаратурой. Но все же осваивали не частные возможности звука, а сразу — весь широкий диапазон новых выразительных средств. Здесь снова сказалась та революционная смелость, что всегда, с самых первых шагов и до сегодняшних дней, присуща революционному киноискусству Страны Советов.

Тридцатые годы — это и поразительная серия ленфильмовских шедевров, кроме уже названных «Златых гор» и «Встречного», сюда входят: «Чапаев» С. и Г. Васильевых, трилогия о Максиме Г. Козинцева и Л. Трауберга, «Великий гражданин» и «Крестьяне» Ф. Эрмлера, «Депутат Балтики» и «Член правительства» А. Зархи и И. Хейфица, «Петр I» В. Петрова. Каждый из этих фильмов, история их создания, их авторы заслуживают отдельного, неспешного и глубо-

кого разговора. Но здесь я вынужден ограничиться лишь словами благодарности в адрес тех людей, с именами которых связан замечательный расцвет «Ленфильма» в эти годы, включив в их число одним из первых Адриана Пиотровского, человека, не снявшего в своей жизни ни одного фильма и в то же время — соавтора, в самом строгом и почетном смысле этого слова, многих выдающихся ленфильмовских картин. Пиотровский был художественным руководителем студии, так называлась его должность; но гораздо важнее то, что он был настоящим другом режиссеров, умным и образованным человеком, щедро растрачивавшим свой талант, помогая в творческих исканиях каждому, кто того стоил и кто в этом нуждался. А таких было много.

Есть еще одна славная страница в истории советского кино тридцатых годов, значение которой непреходяще. Это — начало кинематографической Ленинианы. «Ленин и история», «Ленин и революция», «Ленин и народ», «Ленин и партия», «Ленин и отечественная культура» — вот темы, навсегда ставшие для нас главнейшими. Начало их освоению было положено в последнее предвоенное десятилетие Михаилом Роммом («Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году») и Сергеем Юткевичем («Человек с ружьем»). Картина «Ленин в Октябре» открыла Киноленинниану. Постановка этого фильма была актом большой художественной смелости и высокой гражданственности, успех фильма — результат огромных совместных усилий и М. Ромма, и Б. Щукина, и сценаристов — А. Каплера и Т. Златогоровой.

Я всегда с душевным волнением вспоминаю этот период развития нашего кино еще и потому, что в те годы началась моя режиссерская судьба. Будучи учеником Г. Козинцева и Л. Трауберга, я в двадцатые годы выступал как актер, а в тридцатые сам стал снимать картины: «Семеро смелых», «Комсомольск», «Учитель», «Маскарад». Работалось легко, как это бывает в молодости, и еще потому, что рядом был круг друзей, тесно связанных между собой и личной дружбой и общими задачами искусства, которое мы так любили и ответственность перед которым постоянно ощущали. Дружба людей, делающих искусство вместе,— вещь естественная и необходимая. До сего дня мой учитель Григорий Михайлович Козинцев является первым зрителем и самым строгим критиком моих картин, и этой старой дружбой я бесконечно дорожу.

Что еще вспоминается из довоенных лет? Конечно же, жизнерадостные, мастерски сделанные комедии Г. Александрова; полная мудрого предвидения, отмеченная мыслью художника, думающего по-государственному, картина С. Эйзенштейна «Александр Невский»; творчество И. Пырьева, начинавшего с прямых публицистических обращений к зрителю в фильме «Партийный билет», например, а потом неожиданно обнаружившего редкое дарование постановщика народных музыкальных комедий; работы наших друзей из братских республик — «Соль Сванетии» М. Калатозова, «Последний маскарад» М. Чиаурели, «Двадцать шесть комиссаров» Н. Шенгелая, «Богдан Хмельницкий» И. Савченко...

Война выдвинула перед нами новые задачи, трудные и необходимо важные. Вместе с И. Пырьевым, Ю. Райзманом, А. Зархи, И. Хейфицем мне довелось работать над созданием хроникальных картин. Это был самый оперативный и в определенном смысле самый важный жанр кино военного времени. На эвакуированных студиях производство полнометражных игровых картин развернулось не сразу, а экран во время войны — это тоже оружие. Огневая сила этого оружия уже в первые военные месяцы обеспечивалась «Боевыми киносборниками», документальными фильмами, смонтированными из хроники, снятой военными операторами непосредственно на передовой. Фронтовые операторы были людьми подвига, ведь часто за сюжетом им приходилось отправляться прямо в бой, в первых рядах сражающихся частей. Тридцать восемь наших операторов погибли во время войны с оружием в руках. Как солдаты.

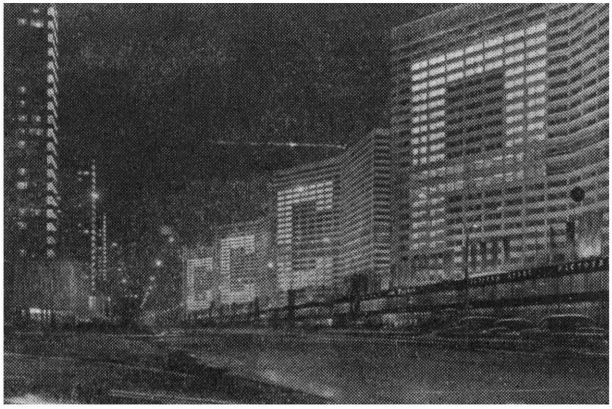
Сегодня возраст послевоенного кинематографа — более четверти века. За это время накоплено много новых ценностей, выдвинулось много новых имен. Среди них есть художники, которым наши зрители уже обязаны радостью общения с большим и глубоким искусством

50 лет СССР

РОССИЙСКАЯ СОВЕТСКАЯ ФЕДЕРАТИВНАЯ СОЦИАЛИСТИЧЕСКАЯ РЕСПУБЛИКА

Россия, Родина, — услышь слова мои:
Ты потому счастлива и свободна,
Что так же сестры счастливы твои;
Что Грузия в цвету, Армения богата,
Что хорошо в Баку и радостно в Крыму.
Я русский человек, но как родного брата
Украинца пойму, узбека обниму.

Виктор Гусев



и от которых они вправе многого ждать: С. Бондарчук, А. Алов и В. Наумов, Т. Абуладзе, Г. Данелия, В. Жалакявичус, А. Михалков-Кончаловский, А. Тарковский, М. Хуциев, Г. Чухрай, Р. Чхеидзе, В. Шукшин... Как видите, список снова получается слишком длинным, чтобы творчество каждого из этих разнообразно одаренных художников могло стать предметом серьезного обсуждения в одной статье. Однако есть у названных здесь режиссеров, как, впрочем, и у многих их товарищей, одна общая черта — умение последовательно отрабатывать свойства собственного дарования, умение опираться на с в о и, присущие только данной творческой натуре особенности. Это, на мой взгляд, исключительно важное качество любого значительного художника.

Продолжают успешно трудиться в кино режиссеры, чья творческая биография сложилась еще до войны. Среди них мне особенно близок своими произведениями Ю. Райзман, создатель картины «Коммунист», ставшей классической, и острого социологического фильма «Твой современник»; продолжает работать над развитием ленинской темы С. Юткевич, сделавший вместе с Е. Габриловичем превосходную картину «Ленин в Польше», передающую в зримых образах движение ленинской мысли; М. Донской в картинах «Сердце матери» и «Верность матери» показал Ленина не в привычном каноническом возрасте вождя и первого авторитета эпохи, а юношей, в моменты становления характера, обратив наше внимание на то, насколько не случайно складываются судьбы людские, какую роль может сыграть светлая личность, подобная Марии Александровне Ульяновой, в формировании новой мощной и яркой человеческой личности. Вообще, обогащение Ленинианы идет в разных направлениях, и, несомненно, новой интересной страницей в ней является «Шестое июля» Ю. Карасика, фильм, изобилующий остродраматическими ситуациями, в которых характер вождя революции открывается нам некоторыми, ранее не виденными на экране сторонами. Напряженность обстановки, возникающая в соответствии с логикой сюжета, не помешала Ю. Карасику сохранить глубину философского и социально-исторического подхода к теме.

Г. Козинцев, самый действенный из всех шекспироведов, убедительно, предельно ясно и полно толкует на экране наиболее сложные, наиболее глубокие страницы шекспировского творчества; его «Гамлет» и «Король Лир» как бы предметно подтверждают положения его книги-исследования «Шекспир — наш современник».

Кинематографистов старшего и среднего поколения радует появление на студиях талантливой молодежи, находящейся в начале своего пути в искусстве. Не сразу, впрочем, найдешь, куда отнести (к начинающим или зрелым?) таких проявивших свое дарование художников, как Г. Панфилов, Ю. Ильенко, О. Иоселиани, Л. Шепитько, Л. Осыка, братья Шенгелая, Л. Гогоберидзе. Тем более что рядом стоят уже совсем молодые — Н. Губенко, М. Кобахидзе. Важно, что все это талантливые, влюбленные в свое искусство люди и всем вместе им предстоит делать кинематограф сегодняшнего и завтрашнего дня.

●

Каким будет искусство кино завтра, каким нам хочется его видеть, каким оно должно быть, памятуя о своем высоком предназначении?

Советский кинематограф — понятие обширное. Когда мы говорим: русское, украинское, грузинское кино, на первом месте всегда стоит слово с о в е т с к о е. Тем самым подчеркивается, что перед нами киноискусство, проникнутое идеей перестройки мира на коммунистических началах, уважением к своему герою — новому человеку, который есть плоть от плоти, кровь от крови всего советского общества. Художники нашего кино творят с полным пониманием той исторической задачи, которую выдвинул и первым начал претворять в жизнь Владимир Ильич Ленин, вся партия Ленина. Наш советский народ — великая общность людей, незнакомая предшествующей истории человечества,— выступает сегодня в авангарде борьбы за осуществление великих идей ленинизма.

Киноискусство нашей страны сразу нашло свое место в этом гигантском труде, стало верным помощником партии в организации и воспитании масс, и сегодня партия смотрит на кинематограф как на важнейшее средство в деле пропаганды коммунистических идей. Кинематограф у нас серьезный; советские режиссеры, кинодраматурги, актеры, весь могучий многонациональный отряд наших кинематографистов, во главе которого идут кинематографисты России, работает с полным пониманием меры своей ответственности за то дело, которому служит.

Главную отличительную особенность советского кинематографа составляет его марксистско-ленинская методологическая основа, его социалистическая природа. Масштабы истории, масштабы революции, масштабы страны диктуют нам ответственность не только за каждую конкретную работу, но и стратегическую ответственность за выполнение более общих и важных задач. Мы никогда не должны забывать, что человек, живущий в современном, сложном и непрерывно меняющемся мире, подвергается самым разнообразным влияниям, воздействию многочисленных, в том числе — и негативных факторов. Наше дело помочь ему найти верный ориентир, не дать сбиться с пути. Здесь кинематограф представляет собой огромную действенную силу. Сознавая это, мы бережно охраняем высокие социально-нравственные критерии своего творчества.

У нас есть пример, которому мы обязаны следовать: мы видим, как неизменно настойчиво, упрямо и последовательно трудится партия. В недавнем Постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» снова отражена вдумчивая забота о том, чтобы важнейший отряд советской культуры как можно более успешно выполнял свое партийное дело, потому что киноискусство, как мы его понимаем,— дело партийное.

Дороже всякого богатства

Василь Большак

Начну с факта, который, на первый взгляд, не имеет прямого отношения к сегодняшнему разговору. В памятном сорок пятом полковник Советской Армии Зеленый подобрал в горящем Дрездене мальчишку — слабого, болезненного, изможденного. Отправил его в советский госпиталь, поручив медсестрам отхаживать малыша. Отходили. Начали общими усилиями искать родителей. Но не нашли. Мальца усыновил полковник.

Минуло более четверти столетия. В этом году мне пришлось присутствовать на волнующей встрече. Генеральное консульство ГДР в Киеве пригласило полковника в отставке Зеленого, его приемного сына, медсестер, которые, оказалось, все живут на Украине. Бывший немецкий мальчик, теперь советский гражданин, житель живописной Буковины, приехал на эту встречу вместе со своей красивой женой и мальчишкой-сыном.

— Вот таким, как мой внук,— сказал полковник,— я и подобрал... сына в Дрездене.

На трогательную встречу прибыл генеральный секретарь Общества германо-советской дружбы Курт Тиме, который вручил бывшим медсестрам и отцу золотые медали и дипломы Общества. Как всегда в таких случаях, пошли воспоминания. «А помнишь, как-то в Дрездене?..»

Случай, конечно, не рядовой. Но меня как писателя особенно поразила просьба стройного и симпатичного молодого человека, который говорил по-украински с буковинским акцентом:

— Товарищу Тиме, навчить мэнэ, будь ласка, говорыты по-нимецькому...

На этом рассказ можно бы и закончить, если бы не одна деталь. Как-то во время обеда наш гость Курт Тиме, мечтательно вглядываясь в аллею киевских каштанов за окном, сказал:

— А знаете, друзья, что самым первым словом, которое я услышал от своей мамы, было украинское слово «коханый»...

Было чему удивляться.

— Ничего удивительного нет,— улыбнулся Курт Тиме.— Ведь моя мама — украинка...

Не могу не рассказать еще об одной встрече. Было это в селе Дмитровке, под городом Фрунзе в Киргизии. Мы, участники декады украинской литературы, ехали в колхоз, возглавляемый винничанином, который попал в годы войны как тяжелораненый в тыловой госпиталь в Киргизии, Вячеславом Антоновичем Бойко.

— Подняли меня на ноги,— рассказывал Вячеслав Антонович,— не лекарства и операции, а нежные руки киргизских женщин, которые вылечили меня, а потом научили, как ребенка, вновь ходить по земле...

В это время в правление колхоза зашел заместитель председателя, невысокий ростом киргиз, и начал гневную тираду. Говорил он по-киргизски, и предмета гнева мы не знали. Но председатель в свою очередь тоже разгневался и начал кого-то за что-то ругать... по-киргизски. К нашему удивлению, украинец свободно владел киргизской речью.

А как потом выяснилось, в колхозе работают люди девятнадцати национальностей. Работают дружно, слаженно. Мы убедились в этом, познакомившись с большим, многоотраслевым современным хозяйством колхоза.

Я рассказал об этих двух встречах для того, чтобы проиллюстрировать мысль: кинематографисту нужно всегда держать руку на пульсе жизни, которая щедра на волнующие факты и события и дает нам множество свидетельств дружбы и братского единения народов. Украинский народ говорит: «Дружба и братство дороже всякого богатства». И это, разумеется, верно.

Кинематографисты республики не могут пройти мимо такой вдохновляющей темы особенно сейчас, в год подготовки и празднования великого юбилея — 50-летия образования нового, невиданного еще в мире типа государства, Союза Советских Социалистических Республик. Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» призывает мастеров кино показать на экране большие свершения советских людей, живые свидетельства расцвета и сближения советских наций и народностей. И тема братской дружбы советских народов, торжества ленинской национальной политики занимает и всегда будет занимать достойное место в произведениях кинематографистов всех четырех студий Украины — Киевской имени А. П. Довженко, Одесской, «Киевнаучфильма» и студии хроникально-документальных фильмов.

Нам приятно будет продолжить наш творческий отчет перед миллионами зрителей фильмом молодого режиссера Е. Хринюка «Адрес вашего дома». Не новая ситуация легла в основу сюжета.

Отец — знатный герой труда, ищет сына, пропавшего в годы Великой Отечественной войны. Едет по первому адресу — все сходится: год рождения, место исчезновения, дру-

гие приметы. Все сходится, кроме основного — нет, не его сын этот симпатичный, голубоглазый парень.

Еще пять волнующих встреч, которые ранят сердце, теребят душу. Хороших молодых людей встречает герой фильма — ученого, офицера, водителя автобуса, инженера, молодого шахтера. Но ни один из них не оказывается его родным, кровным.

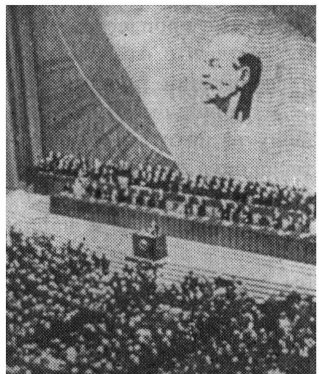
Тем не менее — и в этом пафос фильма — все они становятся ему родными, называют старого, много испытавшего в жизни человека своим отцом.

Главную роль в этой картине играет Николай Крючков. Весьма примечательно, что авторы включили в ткань киноповествования кадры из фильмов о войне, в которых принимал участие актер.

Я помню Николая Крючкова, киноактера, начиная с его темпераментного бригадира Клима из «Трактористов». Его актерское дарование самобытное, яркое. Но я осмелюсь назвать образ отца в фильме «Адрес вашего дома» в числе лучших созданий замечательного мастера советского кино.

Хотя в дни юбилея и не очень приятно высказывать критические слова, но мы будем всегда помнить слова Владимира Ильича Ленина о том, что лучшим способом отмечать юбилеи является сосредоточение внимания на нерешенных вопросах. Наши нерешенные вопросы — это слабый эмоциональный накал ряда фильмов. И в названном мной нужном, волнующем фильме недостает художественной убедительности. Ощущение это не покидает зрителя и после того, как он проникся любовью и к отцу, и к чудесным ребятам, встретившимся на его пути. Слишком уж благополучные молодые люди, признавшие героя отцом не по крови, а по духовным законам жизни советских людей, встречаются нам на всем протяжении картины. Я не хочу сказать, что образы сыновей стали ущербными, нравственно неполноценными. Речь о другом. Жизнь сложна и часто ставит на пути человека весьма драматические испытания, которые требуют

Страницы кинолетописи



Без этих документальных кинокадров был бы неполон праздничный номер журнала, посвященный 50-летию образования нашего многонационального государства. Кинопублицисты запечатлели жизнь страны, ее доподлинные мгновения, увиденные хроникерами в самых разных уголках земли, носящей высокое и гордое имя — СССР.

В динамичной кинохронике рождается кинолетопись времени. Каждый кадр взят мастерами кинематографа «из реки по имени Факт». Вместе же, во всей своей необъятной панораме, они, обгоняя воображение поэта, складываются в были, эпосы и эпопеи нашей советской действительности — так поднимался, рос, становясь могучим и несокрушимым, союз братских социалистических республик, одухотворенный идеями Октября, идеями ленинизма, идеями великой дружбы равноправных советских народов.

На документальных фотографиях — отблеск времени. И всматриваясь в них, читатель вспомнит Турксиб и Магнитку, ледовые эпопеи и огненные схватки на незыблемых рубежах Родины, самые первые шаги советской жизни и звездные рейсы наших дней.

На страницах журнала, иллюстрирующих рассказы о братских советских республиках, вы увидите кадры из сегодняшних документальных кинолент. Это — современность, ее живая хроника. Кадры кинолетописи и кадры современной кинохроники рассказывают о жизни страны, о творчестве многонационального отряда кинодокументалистов.

и физических и нравственных усилий для того, чтобы выйти из них победителем, еще более морально окрепшим, духовно закаленным. Вот этого борения, преодоления сложного, которое бывает часто драматическим, и не хватает в хорошем фильме, хотя он, конечно же, не оставит миллионного зрителя безразличным. Фильм поможет воспитанию интернациональных чувств, внесет свою лепту в неисчерпаемую тему дружбы и единения народов.

Назову еще несколько произведений, готовящихся к юбилею. Было на Алтае село, жителей которого нужда, безземелье погнали на «свободные» земли. На заре Советского государства «украинские сибиряки» организовали коммуну и послали ходоков в Москву, к В. И. Ленину. Коммунаров принял Ильич, долго беседовал с ними, интересовался жизнью хлеборобов, ставших на путь коллективного хозяйствования. Ленин подарил коммунарам трактор.

Этот документальный фильм «Мы — советские!» снимает А. Слесаренко. Одна из новелл в яркой форме рассказывает, как украинские хлеборобы возвратились на свои родные земли и там тоже организовали коммуну. И так трудились до самого начала Отечественной войны. А в трудные первые месяцы войны они со всем хозяйством, огромной колонной в триста человек, с сотнями голов скота двинулись снова на Алтай, где оставались всю войну. Закончилась война, и снова хлеборобы Украины возвратились в родные края.

Режиссер А. Слесаренко вместе с группой украинских колхозников, среди которых были и создатели коммуны, и молодые колхозники, совершили путешествие из днепровского края на Алтай. Они прошли тем же путем, что и хлеборобы в тяжкую годину военных испытаний, тысячи километров. На этом пути встретились с людьми, которые в годы войны давали украинским хлеборобам и кров и хлеб, оказывали им и другую помощь. Особенно трогателен рассказ о том, как на переправе через Дон украинская колхозница родила дочь на пароме. Один из казаков посоветовал назвать девочку Донкой. Теперь Донку разыскали, она уже молодая мать. Волнующие события запечатлены и на Алтае, куда прибыли днепровские гости.

Не менее интересен в картине рассказ «Сын России и Украины сын» — о генерале Василии Петрове, который в 1943 году под Киевом был тяжело ранен, потерял обе руки и все же остался в строю. Он и до сих пор на военной службе, занимает высокий пост заместителя командующего артиллерией крупного военного соединения. Василий Петров — русский, родился в Запорожской области, где и сейчас живут его родные и близкие. В фильме показана современная армия, друзья и коллеги генерала, общение армии с народом.

Целый ряд интересных кинолент к юбилею приготовил коллектив «Киевнаучфильма». Эти страстные произведения свидетельствуют, что украинские кинематографисты пришли к славному юбилею с фильмами, которые сыграют немалую роль в духовной жизни советских людей, в воспитании пролетарского интернационализма, ленинской дружбы народов.

Украинские кинематографисты, взволнованные Постановлением ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», считают, что это — программа деятельности для мастеров кино на годы и годы. Киностудии республики тщательно и вдумчиво пересмотрели планы на 1973 год и перспективные — на пятилетие в свете рекомендаций партии: запечатлеть героический путь партии и народа. Запечатлеть в ярких, запоминающихся образах, которые звали бы миллионы зрителей к новым свершениям в нашем коммунистическом строительстве, которые бы раскрывали богатство внутреннего мира советского человека — созидателя новой жизни, раскрывали бы идейную и нравственную силу, красоту советского образа жизни. Есть ли для художника задачи более важные и благородные?

Сейчас завершается работа над фильмом по сценарию известного украинского драматурга Н. Зарудного (режиссер А. Буковский) «Здесь нам жить». Драматург рассказывает о секретаре парткома колхоза, раскрывает нравственную силу молодого коммуниста, которому доверили руководить большим коллективом единомышленников-партийцев. Одержимость в выполнении своего долга коммуниста, непримиримость к аллилуйщине и очковтирательству, нравственная

чистота — таковы черты образа, созданного драматургом и молодым киноактером Н. Мерзликиным. Актер отказался от «монументальности», его герой остался в глазах односельчан таким же, как всегда — Яшкой, но приобрел в их же глазах веру в правоту того дела, которое он страстно отстаивает. Даже в выражении «наш Яшка» звучит не просто уважение к хорошему человеку, а желание делать все так, как делает молодой секретарь парткома. Хочется верить, что образ секретаря парткома, созданный авторами фильма «Нам здесь жить», станет новым словом о коммунистах семидесятых годов, образом, которому будут подражать, на опыте которого — и даже на его ошибках — будут учиться молодые коммунисты. Впрочем, последнее слово, как всегда, останется за зрителем.

Примечательным нам кажется содержание фильма режиссера Т. Золоева «За твою долю» (Одесская киностудия). Сложная судьба у героини фильма Терезы. Ребенком увозят ее гитлеровцы из Одессы. Потом враги сжигают ее мать в концлагере, а сама она скитается по лагерям перемещенных лиц. Франция, замужество, смерть мужа, больная дочь, с которой она приезжает в Одессу к знаменитому профессору... Новые друзья помогают женщине найти родную сестру. Но оказывается, что это вовсе не сестра. А ведь «француженка» успела ее полюбить. Вскоре выясняется, что Тереза — дочь прославленного героя Отечественной войны. Многочисленные встречи на родной земле раскрывают нравственную силу советского человека, советский образ жизни. Героиня начинает понимать, что самое большое завоевание ее земляков — дружба и братство между народами ее великой, многонациональной Отчизны.

Интересной обещает быть и работа молодого режиссера В. Горпенко, который ставит на довженковской киностудии фильм «Лавры» по сценарию известного украинского писателя П. Загребельного. Это дебют В. Горпенко и А. Сацкого. Многие опасались — а не рано ли дали им самостоятельную работу? Нам кажется, не рано. Речь в фильме идет о созидательном труде металлургов, осваивающих трудное производство труб, столь необходимое нашему народному хозяйству. В труде закаляются характеры, формируется человеческая личность, освобождающаяся от «шихты» и «окалины», — привлекательный образ современного рабочего — с солидным образованием, с завидной эрудицией.

Еще мне хочется коснуться фильмов для юношества. В Постановлении партии четко и ясно сказано, что кинопроизведений для детей у нас мало, а хороших — еще меньше. Государственный комитет Совета Министров УССР по кинематографии сейчас продумывает ряд мер, осуществление которых поможет нам выполнить указания партии о создании ярких произведений для детей и юношества.

Недавно мы созывали совещание вместе с Союзом писателей, ЦК ЛКСМ Украины, Министерством просвещения, Союзом кинематографистов, Главным управлением профтехобразования республики, чтобы общими усилиями улучшить фильмопроизводство для юношества. Решили осуществить один закрытый и один открытый конкурс на лучший сценарий, ряд других организационных мер, способствующих достижению намеченной цели. Писатели сейчас работают над сценариями. Думаю, что поможет этому делу и предоставленное нам право государственного заказа. Мечтаем даже о создании специализированной студии, которая бы выпускала фильмы для детей и юношества. Дело это сложное, хлопотливое, но игра, как говорится, стоит свеч.

Сегодня в украинском кино в творческом содружестве работают и наши ветераны, известные мастера и молодые, одаренные сценаристы, режиссеры, операторы. Это содружество продолжает давние традиции украинского кинематографа, вся история которого тесно связана с историей Советского государства, его революционной борьбой, его трудовыми свершениями.

Я не буду здесь напоминать достаточно известные факты из истории украинского кино, перечислять его несомненные успехи, фильмы, вошедшие в золотой фонд советского киноискусства, называть имена тех, кому украинский кинематограф обязан своими достижениями, своим неповторимым лицом. Для этого слишком мало одной журнальной статьи.

Остановлюсь лишь на «новейшей» истории, на том, что сделано в последние годы.

Значителен взнос, который внесли в украинское кино фильмы «Гадюка» В. Ивченко, «Семья Коцюбинских» А. Левады и Т. Левчука, «Почтовый роман» Д. Храбровицкого и Е. Матвеева, «Комиссары» Н. Мащенко, «Сеспель» Ю. Збанацкого и В. Савельева, «Захар Беркут» Д. Павлычко и Л. Осыки и ряд других значительных кинопроизведений. Эти фильмы и их создатели не могут пожаловаться на отсутствие внимания к ним нашей общественности, критики.

Особым расположением в последние годы у нас пользуются фильмы, в которых авторы сосредоточивают свое внимание на существенных и актуальных проблемах современной жизни. Самый большой успех и признание, пожалуй, выпали на долю фильма «Белая птица с черной отметиной» Ю. Ильенко и И. Миколайчука, заслужившего на VII Международном кинофестивале в Москве Золотой приз.

Творческими поисками отмечены и другие фильмы, в которых интересно разрабатывается современная тема, образ современника. Это, в частности, фильмы Г. Поженяна и В. Лысенко «Поезд в далекий август», Н. Рыбака и Т. Левчука «Длинная дорога в короткий день» и некоторые другие. Для двух названных фильмов характерно стремление их авторов к масштабности, в центре внимания здесь — формирование нового человека. Судьба человека и судьба народная — так прочитывается в этих произведениях образ истории и нашего современника.

Партия обратила наше внимание на то обстоятельство, что реальные возможности для развития советской кинематографии используются недостаточно активно, ее уровень еще не отвечает требованиям, выдвинутым XXIV съездом партии. Мы, украинские кинематографисты, относим этот упрек в первую очередь к фильму «Долгие проводы», снискавшему печальную славу и ставшему, как известно, предметом специального решения ЦК КП Украины. История этой картины лишний раз убеждает, что современная тема не может развиваться в русле чуждых нам тенденций и подражательских «толкований». Игнорировать героический характер современника — это значит обрекать себя и свое произведение на поражение. К сожалению, это можно сказать не только о фильме «Долгие проводы». И в сценариях, а иногда и в фильмах мы сталкиваемся с тем, что авторы игнорируют утверждающий, созидательный пафос нашей жизни. К сожалению, встречаются еще фильмы, где есть все, что угодно: и псевдоромантика, и видимость поисков жизненного пути, нет только жизнеутверждающей ноты, оптимизма, свойственного нашему обществу.

Мне хочется поддержать дискуссию на страницах «Искусства кино», где речь шла о главном — о гражданской, политической зрелости художника, о его ответственности перед искусством, перед обществом. Можно не соглашаться с оценками отдельных фильмов, которые дает в своих статьях А. Михалевич, однако к основному пафосу выступления журнала в защиту ответственного отношения художника, каким бы талантливым он ни был, к своей гражданской обязанности — нельзя не присоединиться.

Сегодня в украинском кино выросли интересные новые творческие кадры, в том числе режиссерские. Еще недавно Н. Мащенко, Ю. Ильенко, В. Довгань, А. Войтецкий, Л. Осыка, А. Буковский, Н. Ильинский, А. Муратов, В. Левин, Е. Шерстобитов были самыми молодыми. Теперь добрая половина из них уже уверенно утверждает себя как мастера кино, с определенными, устоявшимися взглядами и художественными позициями.

К сожалению, некоторые из представителей этого поколения не только познакомились со славой, но и подверглись серьезной, справедливой критике, на которую нужно, разумеется, правильно реагировать, если ты настоящий художник. А это значит, надо делать правильные выводы из критики. Но как раз этого умения иногда не хватает некоторым одаренным работникам. Нетерпимость к любому критическому замечанию, зазнайство, чванство и поза непогрешимости могут завести и талантливых художников на скользкую дорогу, откуда трудно будет выходить на магистральный путь советского искусства.

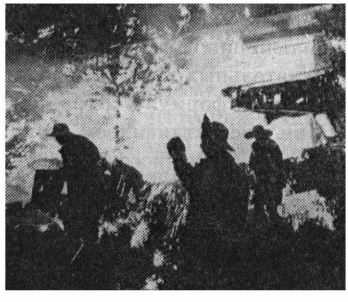
50 лет СССР

УКРАИНСКАЯ СОВЕТСКАЯ СОЦИАЛИСТИЧЕСКАЯ РЕСПУБЛИКА

Отчизна моя — свет грядущих веков,
На камне взрастающий колос,
Отчизна моя — это Ленина зов
И Партии голос!

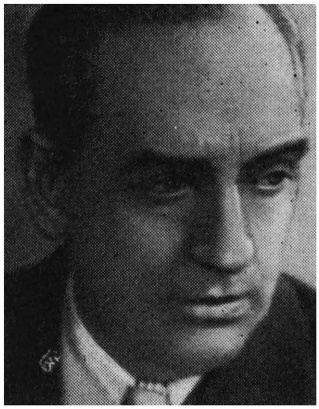
Цветут Казахстан, Украина, Кавказ —
Народов семья молодая...
На вечную дружбу сплотила ты нас,
Отчизна родная!

Максим Рыльский



Большие надежды связаны у нас с молодой кинорежиссурой: Г. Коханом, Т. Золоевым, Б. Ивченко, И. Ветровым, Н. Рашеевым, В. Лысенко, К. Ершовым и другими, а также с дебютантами — В. Горпенко, Ю. Слупским, Е. Хринюком, В. Гресем. Молодые кинематографисты продолжают традиции корифеев украинского кино А. П. Довженко и И. А. Савченко.

Отвечая на призыв партии создавать произведения, достойные нашей великой эпохи, украинские кинематографисты стремятся создавать кинопроизведения, которые будут звать советских людей к новым свершениям в нашем коммунистическом походе, будут волновать сердца советских людей героикой трудовых будней.



Объединяющая традиция

Владимир Корш-Саблин

1924 год. Минск. Революционная улица, 6, «Белгоскино»— четыре комнаты в тесном и темном помещении. А во дворе лаборатория — три небольших деревянных бака и печатный станок для надписей хроники. Это самое начало. Еще даже не сняты первые кадры белорусского кино — репортаж о первомайских торжествах в Минске.

Для нас, кинематографистов самого старшего поколения, это не только волнующие воспоминания далекой юности. Отсюда берет начало и раздумье о пройденном пути, о некоторых коренных чертах советского кинематографа.

Мы начинали работу на Революционной улице. Начинали с кинохроники. Обращение к ней, по мысли Владимира Ильича Ленина, должно было помочь кинематографу сблизиться с новой революционной действительностью и вести «художественную пропаганду наших идей в форме увлекательных картин, дающих куски жизни и проникнутых нашими идеями». Замечательная ленинская формула сохранила непреходящую ценность и для современного киноискусства.

Мне посчастливилось принимать участие в создании первого белорусского фильма. Режиссер Ю. Тарич снимал картину «Лесная быль» (1927) на местах былых боев гражданской войны. В массовке участвовали бывшие партизаны Минщины. Мы работали горячо, вдохновенно и сняли фильм за три с половиной месяца. Нам хотелось создать именно «увлекательную картину жизни», показав в ней новых людей, рожденных революцией. Но мы, конечно, не ведали тогда, что через пятнадцать лет Белоруссии вновь суждено будет стать партизанским краем, и героико-патриотическая тема, заявленная первым белорусским фильмом, станет магистральной, во многом определяющей творчество кинематографистов республики.

«Лесная быль»— это то же самое начало. И сегодня по-иному осмысливаешь то, что казалось некогда лишь хлопотными рабочими буднями: натурные съемки, потом поездка в Москву, где нас ожидали кинопавильон и лаборатории. Мы просто не смогли бы поставить этот фильм толь-

ко собственными силами, без огромной творческой и производственной помощи москвичей. Поэтому сегодня мы говорим: первый белорусский фильм был создан при братской помощи русского народа.

... Затем мы работаем в Ленинграде на только что организованной студии «Советская Беларусь». Наша кинематографическая база разместилась на берегах Невы. Но создаваемые здесь фильмы рассказывают о белорусской земле. И молодые кинематографисты республики трудятся плечом к плечу с более опытными ленинградскими мастерами. Как не вспомнить о том, что с первыми белорусскими фильмами связано творчество таких режиссеров, как В. Гардин, М. Донской, Е. Дзиган, Г. Рошаль, А. Файнциммер... В белорусских фильмах дебютировали как актеры кино М. Царев и Л. Смирнова. А при постановке фильма «Первый взвод» мне посчастливилось работать с замечательным мастером Борисом Бабочкиным. В образе Макара Бобрика, революционера, вожака народных масс, сегодня мы угадываем штрихи будущего портрета Василия Чапаева. И разве не интересно то, что музыку к «Первому взводу» написал И. Дунаевский — это был дебют в кинематографе выдающегося советского композитора.

Можно было бы умножить примеры содружества. Но подобными фактами пронизан творческий опыт каждой из наших национальных кинематографий. В живой истории кинематографий братских республик не существовало никогда искусственных «водоразделов» и «глухих заборов». Идеи интернационализма, дружбы народов СССР, провозглашенные Октябрем, всегда одухотворяли наше искусство. И для каждого советского кинематографиста, в какой бы республике он ни работал, навсегда останутся близкими овеянные дыханием революции «Октябрь» и «Броненосец «Потемкин» С. Эйзенштейна, «Мать» В.. Пудовкина, «Чапаев» братьев Васильевых и «Щорс» А. Довженко, будут пленять сердца Максим из замечательной кинотрилогии, профессор Полежаев из «Депутата Балтики», балтийские моряки из фильма «Мы из Кронштадта».

Наша революционная киноклассика интернациональна по своему звучанию и смыслу. Ее составляют произведения кинематографистов разных республик. Единственный приоритет, который предоставляла сама жизнь в этом отборе, шел от масштабности творческой мысли, от способности художника ярко, крупно и вдохновенно изображать в р е м я.

В Постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» говорится о том, что необходимо средствами кино раскрыть сущность и смысл ленинской национальной политики, показывать расцвет и сближение советских наций и народностей, их успехи в экономическом, социальном и культурном развитии. В этих словах емко и предельно ясно сформулированы и суть национальной политики Союза ССР и само движение исторического процесса в нашей стране. В этих словах глубоко прослеживаются творческие традиции советского кинематографа, их связь с нынешним днем и будущими задачами.

Традиции — это фильмы 20—30-х годов, вслед за самой жизнью утверждавшие братство народов как незыблемую основу советского строя. Вспомните один из ярких примеров —«Три песни о Ленине», где перед нами в мозаике документальных кинокадров складывается выразительнейший образ нашего многонационального общества. Вспомните фильмы «Потомок Чингисхана», «Комсомольск» и «Тринадцать». Вспомните «Последний маскарад»— картину, в которой разоблачается и беспощадно высмеивается буржуазный национализм. Вспомните великие довженковские фильмы — как высок и патетичен, как горд и радостен в них взлет национальной украинской поэтики и вместе с тем как интернациональны, классово определенны они, как гневны и непримиримы к любому проявлению украинского буржуазного национализма все эти картины.

Да, у нас есть прекрасные традиции!

На них и опирается творчество художников новых поколений. Вспомните такие современные ленты, как «Отец солдата», «Первый учитель», «Дети Памира», «Белая птица с черной отметиной», «Чрезвычайный комиссар»,— в каждой из них концентрируется идейный и художественный опыт

наших национальных кинематографий, в каждой из них один и тот же посыл — наше, общесоветское, ленинское понимание национального вопроса.

Глубокое взаимовлияние и взаимообогащение — это коренные черты жизни наших братских кинематографий. Я горжусь тем, что в накопленном советским кинематографом творческом опыте ощутим и вклад белорусских мастеров. За плечами кинематографистов республики — большой, отмеченный и взлетами и менее примечательными периодами, но в целом плодотворный путь. И творческие традиции, родившиеся на заре нашего национального киноискусства, живут, развиваются сегодня и, несомненно, найдут свое продолжение завтра.

Сама летопись жизни и борьбы белорусского народа полна ярких, мужественных страниц. Сплошным партизанским краем была республика в годы Великой Отечественной войны. Огромная армия партизан и подпольщиков, поддержанная всем народом, вела героическую борьбу с фашизмом.

В стремлении художественно отобразить и осмыслить подвиг советских людей мы стали пристальнее вглядываться в лица своих героев, глубже проникать в их внутренний мир. Не столько внешние обстоятельства, напряженные перипетии борьбы, сколько человек, героический характер привлекают авторов фильмов.

В решении героико-патриотической и историко-революционной темы белорусское кино имеет бесспорные удачи. В разные годы широкий отзвук у зрителей нашей страны находили такие фильмы, как «Константин Заслонов», «Красные листья», «Часы остановились в полночь», «Альпийская баллада», «Через кладбище», «Рудобельская республика», «Москва — Генуя», «Иван Макарович» и другие.

Из произведений, посвященных партизанской теме, особо хочется отметить недавно выпущенную студией картину «Батька». С большой эмоциональной силой раскрывается в ней трагедия прославленного партизанского командира Миная Филипповича Шмырева, пережившего смерть четырех своих детей, взятых в качестве заложников и расстрелянных гитлеровцами. Сценаристу Р. Шмыреву и режиссеру Б. Степанову удалось выбрать из документальной истории наиболее характерное, найти яркие художественные обобщения фактов и воссоздать впечатляющий образ коммуниста, партизанского вожака, человека. В проникновенном исполнении Ю. Горобца (актер удостоен награды за лучшее исполнение мужской роли на всесоюзном кинофестивале в Тбилиси) перед нами предстает удивительная судьба человека, перед которым, по образному выражению поэта, все отцы должны встать на колени.

Киностудия «Беларусьфильм» продолжает добрую традицию, создавая картины для детей и юношества. На этом поприще нас радует ряд несомненных творческих удач. К ним следует, например, отнести картину «Полонез Огинского», награжденную призом ЦК ВЛКСМ «Алая гвоздика»,— одну из последних работ старейшего режиссера Л. Голуба, который много лет плодотворно разрабатывает детскую тематику в кино.

Успешным творческим дебютом молодого режиссера В. Никифорова следует считать первую в его биографии полнометражную картину «Зимородок», поставленную по сценарию Ю. Яковлева. Она посвящена красным следопытам, идущим по следам неизвестного героя, совершившего в годы войны мужественный подвиг. Этим героем оказывается их учитель, бывший отважный партизан. Фильм отличают теплота в раскрытии человеческих отношений, правдивость и непосредственность экранного поведения ребят, взволнованность киноповествования.

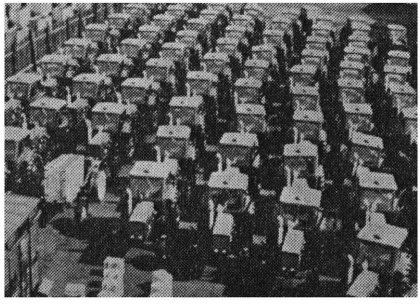
Конечно, приятно говорить об успехах родной студии. Но, видно, этим не может ограничиться разговор. Ведь нам приходится задумываться и о том, почему многие белорусские фильмы (в прежние годы картины «Беларусьфильма» нередко собирали по 30—40 и более миллионов зрителей) проходят на экране незамеченными, теряясь в потоке кинорепертуара. Проще всего утешить себя тем, что телевидение, мол, отнимает у кинематографа аудиторию. Но не вернее ли было бы вспомнить о другом? Кинозритель у нас теперь совсем иной, невероятно возрос его интел-

50 лет СССР

БЕЛОРУССКАЯ СОВЕТСКАЯ СОЦИАЛИСТИЧЕСКАЯ РЕСПУБЛИКА

Беларусь! Погляди на свои города:
Краны к небу взлетают в простор золотистый,
Протянулись в далекую даль провода.
Воздвигают дворцы на века, навсегда
Коммунисты, сыны коммунистов.

Максим Лужанин



лектуальный уровень, эстетические требования, он стал особенно чуток к правде, нетерпим к серости, робости и скудости мысли, штампу и невыразительности киноязыка.

В недавнем Постановлении ЦК КПСС о кинематографии со всей ясностью выражена мысль о том, что борьба за партийность искусства это всегда борьба за идейно-художественное качество создаваемых произведений.

Не секрет, что нередко та или иная картина, обращенная к важной и актуальной теме, оказывается серой и примитивной по художественной форме. Но разве не справедливо высказанное еще Белинским замечание: «Какими бы прекрасными мыслями ни было наполнено стихотворение, как бы сильно ни отзывалось оно современными вопросами, но если в нем нет поэзии, в нем не может быть ни прекрасных мыслей и никаких вопросов, и все, что можно заметить в нем,— это разве прекрасное намерение, дурно выполненное».

Вот почему в центре нашего внимания так остро стоит вопрос о повышении требовательности и взыскательности к идейно-эстетическому качеству нашего творчества. Именно на это нацеливает кинематографистов принятое ЦК КПСС постановление.

Наша первоочередная задача — глубокое отражение на экране важнейших процессов современности, раскрытие богатства внутреннего мира советского человека, его идейной и нравственной силы.

Не означает ли это, что прежде, чем приступить к работе над фильмом, каждый из нас обязан себя спросить, что нового, интересного скажет он с экрана, чем сможет по-настоящему взволновать зрителя?

Новый человек шагает по нашей республике. Это герой труда, нашедший и добывающий на Полесье белорусскую нефть, это шахтер, человек новой профессии в Белоруссии. Это создатели знаменитых минских электронно-вычислительных машин, это творцы тяжелых белорусских самосвалов, это строители химических и энергетических гигантов на земле, слывшей когда-то только краем болот и песков.

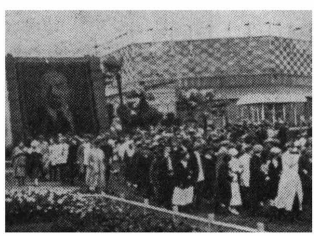
Нами сделано еще очень мало для того, чтобы сложить на экране яркую киноповесть об этих людях. И все же мне хотелось бы с большой надеждой сказать о новых работах моих товарищей.

Это фильм «Улица без конца», над которым заканчивает работу режиссер И. Добролюбов. В центре киноповествования — строители и рабочие, прошедшие нелегкий путь от первой палатки до созданного ими города и крупного химического гиганта. Авторы фильма нашли своих героев в гуще реальной жизни, изучив биографии многих строителей Новополоцка.

Это фильм «Облака» режиссера Б. Степанова по сценарию Б. Лобкова, рассказывающий о вступлении в жизнь молодого героя, о добрых людях, окружающих его и помогающих ему в

---

19 августа 1923 года в Москве открылась первая «Всесоюзная сельскохозяйственная и кустарно-промышленная выставка». ● Участники выставки обмениваются опытом. ● Советский народ гневно отверг ультиматум Д. Керзона, который от имени английских консерваторов потребовал отменить мирные договора советского правительства с Ираном и Афганистаном. 1923 год. ● Народы Туркестана при поддержке русского и других братских народов одержали победы в борьбе с басмачеством. 1924 год. ● Кадры «Ленинской киноправды» (№ 21, 1925 год) рассказывали о Ленинском призыве в партию передовых рабочих.



трудную минуту, о мечте, к которой нужно стремиться наперекор всему, со всей страстью и верой.

Продолжением творческих исканий в жанре политического фильма является картина «Хроника ночи», над которой работает сейчас драматург и режиссер А. Спешнев. Действие развертывается в салоне международного самолета, в котором летят люди разных национальностей и мировоззрений. Возникающие в ходе сюжета острые человеческие отношения олицетворяют по авторскому замыслу «модель мира» со всеми его непримиримыми противоречиями. Мы как бы становимся соучастниками драмы, отмеченной высоким накалом гражданских, политических и просто человеческих страстей, которые отражают неутихающую борьбу на нашей планете. В этом уменьшенном «вавилонском столпотворении» советский врач Чухнин и его спутница журналистка Светлана сохраняют твердость духа, веру в победу лучшего в человеке и своим глубоко нравственным примером преломляют ход событий.

Я вспомнил несколько новых интересных картин для того, чтобы подчеркнуть: у белорусских кинематографистов имеются все условия для успешной и плодотворной работы.

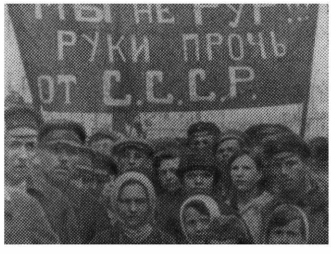
Призывая к новому подъему творческой активности деятелей кино, партия требует от каждого из нас быть на уровне возросших идейных и эстетических требований народа, воплощать на экране нравственные идеалы нашего общества, неустанно повышать свое художественное мастерство. В Постановлении ЦК КПСС особо подчеркнуто: мы должны поднять нашу кинематографию на уровень требований, выдвинутых XXIV съездом партии.

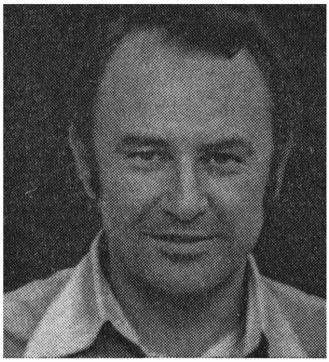
В большом коллективе создателей художественных, документальных и телевизионных киноленте на белорусской киностудии объединили свои творческие усилия и дружно трудятся рука об руку старейшие мастера, стоявшие у колыбели национального киноискусства, кинематографисты среднего поколения и молодежь, влившаяся в наши ряды в самые последние годы. Хотелось бы, чтобы молодая творческая смена горячо бралась за дело, чтобы она смелее вторгалась в жизнь, искала интересные актуальные замыслы, чтобы молодые чувствовали себя политиками в искусстве, были всегда на передовых позициях нашей борьбы.

Кому, как не молодым думать о сегодняшнем и завтрашнем дне кинематографа! И тут молодые должны отдать все свои силы, талант, знания, страстность, как это сделали лучшие мастера старшего поколения, покорившие мир образцами партийного, революционного киноискусства.

Вечно живая ленинская мысль учит созданию искусства, борющегося за перестройку мира на коммунистических началах, искусства талантливого, которое верно служит своему народу.

Трудясь вместе со всеми мастерами многонационального советского кино, белорусские кинематографисты сознают свой долг перед партией и народом и полны решимости своим творчеством служить великому делу борьбы за коммунизм.





Интернациональное братство

Али Хамраев

Не так давно в Госфильмофонде я видел старые дореволюционные кадры. Оператор фирмы «Патэ» запечатлел кусочки жизни моей земли, моего народа в начале века. Было тяжело смотреть: изодранные халаты, изуродованные оспой дети, играющие в пыли, убогие глинобитные кибитки, изнурительный беспросветный труд дехканина-кетменщика... А потом на экране промелькнули другие кадры: Ливадия, в саду императорского дворца Николай Романов дает пышный прием в честь эмира Бухары Сеид-Алимхана. Играет оркестр, генерал царской службы эмир Бухарский галантно раскланивается с Александрой Федоровной, столы ломятся от кушаний...

Операторы, которые снимали оба «сюжета», не были художниками, они бесстрастно фиксировали людей и события. Но теперь, спустя много десятилетий, когда мы видим эти два эпизода один за другим, они вдруг обретают силу обличительного документа эпохи, оказываясь в непосредственной причинной связи.

А вот передо мной на монтажном столе — кинохроника иных времен. 1924 год — образование Узбекской Советской Социалистической Республики. Давно уже нет царя, сбежал за кордон эмир. Правит трудовой народ. В зале халаты, чалмы, гимнастерки. Какие лица! Сильные, гордые, умные, независимые. Есть и заплаты на халатах, и рябинки на лице, многие босиком... Но в кадрах этих — атмосфера освобожденного труда, светлых надежд, веры в завтрашний день.

Я не знаю, кто снимал ленту, но уверен, что он был другом и братом моего народа. Наверняка он был из России, потому что в то время не появился еще ни один узбекский кинематографист.

Производство фильмов в Ташкенте началось в 1925 году, когда киностудия называлась кинофабрикой, кинофабрикой «Шарк-Юлдузи», что означает «Звезда Востока». С помещением в те годы было туго, и «Звезду Востока» поселили в стенах известной ташкентской мечети Шайхантаур. Старожилы хорошо помнят эту большую мечеть, которая возвышалась над кривой и печальной улицей.

... Уже давно нет и самой шайхантаурской мечети и кривой улицы — есть бетонированная стрела проспекта Алишера Навои, а совсем в другом и совсем новом районе Ташкента — современная киностудия «Узбекфильм».

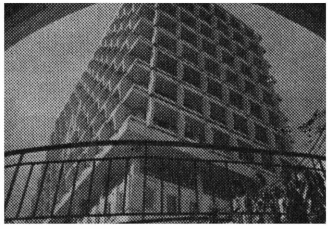
Изменились времена, изменился облик столицы Узбекистана, но сохранились и укрепились реалистические традиции национального кино, родившегося почти в один год с республикой. Это было характерным знамением бурной и яркой эпохи 20-х годов, когда именно в стенах мечети, где веками превращали людей в рабов, родилось самое молодое прогрессивное искусство, призванное духовно раскрепостить человека, способное открыть перед ним широкие горизонты познания мира и своего места в этом прекрасном мире. Храм ислама стал храмом революционного узбекского кино.

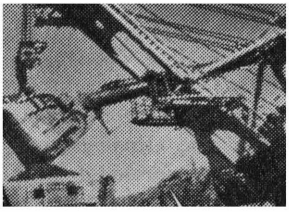
50 лет СССР

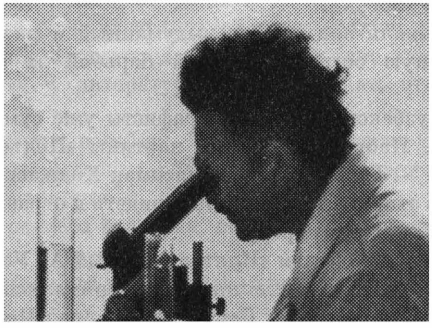
УЗБЕКСКАЯ СОВЕТСКАЯ СОЦИАЛИСТИЧЕСКАЯ РЕСПУБЛИКА

На заре революции
Ленин
навеки
Твердой поступью
счастье народов скрепил, —
И поэтому
радостный голос узбека
В хор свободных народов
как равный вступил.

Гафур Гулям







Энтузиазма и желания снимать картины было много. А вот техники, мастерства и знаний для этого явно не хватало. Людям пришлось работать в очень трудных условиях — ведь религия и царизм оставили тяжелое наследство: не было крепких традиций живописи, прозы, театра. Все это только зарождалось, искало новые пути развития.

И тогда на помощь молодой узбекской кинематографии пришли мастера киноискусства Советской России. Именно в те годы возник тот дух интернационализма, которым до сих пор проникнута жизнь на киностудии «Узбекфильм»,— в наши дни этот дух интернационализма стал решающим фактором в успехах узбекского кинематографа.

О братской помощи русских друзей кинематографистам нашей республики киноведами написаны целые труды. Но мне все-таки хочется еще раз подчеркнуть, что никогда не будут забыты российские кинематографисты, которые первыми приехали в Узбекистан. Они работали в непривычной изнурительной жаре, они грузили аппаратуру на арбы, снимали под свистом басмаческих пуль, они впервые уговорили узбекскую девушку не только открыть лицо, но и встать перед объективом кинокамеры. В Великую Отечественную киномастера России и Украины работали с моими старшими коллегами бок о бок, учили их профессиональному мастерству. И сегодня мы все время чувствуем их творческую поддержку — в замыслах и в отснятых кадрах, в трудных экспедициях и в монтажной студии. Их много, наших учителей и товарищей — и здравствующих и тех, кого уже нет в живых. У истоков узбекского кино стояли М. Доронин, Ч. Сабинский, К. Гертель, Н. Кладо, О. Фрелих... Мужать нашему кино помогали А. Усольцев-Гарф, Я. Протазанов, М. Ромм, Л. Луков, Г. Козинцев, Л. Трауберг, В. Шкловский... Современную плеяду узбекских кинематографистов учили и выучили С. Эйзенштейн, А. Довженко, С. Герасимов, Г. Рошаль, А. Головня, А. Гальперин, Л. Косматов, Г. Чухрай, А. Каплер... По сути, их большая заслуга в том, что в Узбекистане были созданы такие фильмы, как «Тахир и Зухра», «Алишер Навои», «Ты не сирота», «Нежность», «Круг», «Яблоки сорок первого года».

В первых же картинах 20-х годов отчетливо выявились принципиальные позиции реалистического отображения проблем и событий тех лет. Та тематика, которую мы сегодня называем историко-революционной, была для молодого узбекского кинематографа самой что ни на есть современной. Борьба народа с контрреволюцией стала ведущей темой того периода. Причем случалось порой, что кинематографическая кавалерийская атака на натуре неожиданно завершалась настоящим боем с басмаческой бандой, появившейся на месте съемок фильма. В таких съемках и таких боях участвовал наш старейший и ведущий режиссер Камиль Ярматов. Искусство и жизнь сталкивались самым непосредственным образом. Вот, вероятно, почему первые узбекские ленты, несмотря на некоторую наивность сюжетного и кинематографического решений, до сих пор впечатляют своей правдивостью, эмоциональностью.

Очень важной в те годы была тема борьбы с пережитками старого быта, утверждения новой социалистической морали, новых взаимоотношений между людьми. Особенно это касалось раскрепощения женщины-узбечки.

Наши фильмы показывали зрителю не выдуманный и раскрашенный Восток, а подлинную жизнь народа, насыщенную острой классовой борьбой за социалистическое преобразование мира.

К началу 30-х годов узбекские кинематографисты уже сумели приступить к созданию своих самостоятельных работ. Наби Ганиев снял картины «Подъем», «Рамазан», «Колодец смерти», «Егит», Юлдаш Акзамов — фильм «Ключ», Сулейман Ходжаев —«Перед рассветом». Зоркий глаз и молодой задор авторов этих лент помогли им увидеть и отразить на экране то новое, что принесла Советская власть узбекскому народу.

Первый звуковой узбекский фильм «Клятва», снятый А. Усольцевым в 1937 году, уже располагал блестящим ансамблем киноартистов. В нем снимались выдающиеся мастера кино и театра — Ятим Бабаджанов, Лютфи-ханум Сарымсакова, Асад Исматов. Это была серьезная профес-

сиональная работа, а вслед за ней появились и другие интересные картины —«Азамат», «Асаль», рассказывавшие зрителю о размахе социалистического строительства в Узбекистане.

Великая Отечественная война поставила перед узбекским кинематографом совершенно новые задачи. Вместе со всем народом кинематографисты Узбекистана включились в священную битву за Родину. В Ташкент были эвакуированы некоторые киностудии России и Украины. Первое время студия выпускала на экран боевые киносборники — документальные и художественные. В эти суровые годы особенно ярко проявился интернациональный принцип советской кинематографии. Узбекфильмовцы работали плечом к плечу с кинематографистами Москвы, Ленинграда, Украины. И уже в 1942 году студия сумела освоить выпуск полнометражных картин. Режиссеры М. Ромм, Л. Луков, Я. Протазанов, оператор Д. Демуцкий создали на «Узбекфильме» такие известные картины, как «Человек № 217», «Два бойца», «Александр Пархоменко», «Насреддин в Бухаре»...

После войны режиссер Наби Ганиев поставил один из своих замечательных фильмов «Тахир и Зухра» и увлекательную, мудрую ленту «Похождения Насреддина». Режиссер Камиль Ярматов осуществил постановку известного фильма «Алишер Навои», а позднее — фильма «Авиценна».

В пятидесятые годы в киноискусство Узбекистана влилась большая группа молодых кинематографистов — с ними пришли новые темы, новые творческие поиски.

Сегодня в узбекском кино — гармоничное сотрудничество художников всех поколений. Рядом с К. Ярматовым работают представители «среднего звена»— З. Сабитов, Л. Файзиев, Ш. Аббасов, молодые — Р. Батыров, А. Хачатуров, У. Назаров, Х. Ахмеров, Д. Салимов, Э. Ишмухамедов, А. Кабулов, Х. Файзиев.

С большим воодушевлением встретили узбекские кинематографисты Постановление ЦК нашей партии о мерах по дальнейшему развитию советского кино. В этом документе нашли отражение те творческие и производственные проблемы, которые сейчас волнуют кинематографистов. И особенно важным кажется нам раздел, где говорится о подходе к воплощению современной темы, современной жизни народа.

В последние годы узбекские кинематографисты все увереннее обращаются к современности. Фильмы «Влюбленные» и «Слепой дождь», «Неожиданное рядом» и «Порыв», «Нежность» и «Ждем тебя, парень!» отражают этот курс нашей работы. В нынешнем году из пяти снимающихся фильмов четыре делаются о сегодняшнем времени.

Однако мы не удовлетворены. Далеко не всегда идейно-художественное качество фильмов отвечает важности и серьезности темы. А самое главное — вне поля зрения художников остаются целые пласты жизни, характерные для времени конфликты и коллизии. Всего один фильм за последние годы —«Ждем тебя, парень!» (правда, он по-настоящему удался Р. Батырову)— мы посвятили рабочему классу. Это непростительно мало. Тем более что сегодняшняя жизнь трудового коллектива — благодатный материал, который должен быть исследован и осмыслен средствами искусства. Каков он, советский рабочий последней трети двадцатого века? Какие решающие черты отличают его от пролетария прошлых десятилетий? Какие традиции он унаследовал от своих отцов? Киноискусство вместе с литературой должно искать ответ на эти животрепещущие вопросы времени.

Узбекистан — страна хлопка, садов, пастбищ. Нет, я не призываю своих товарищей по игровому кино снимать картины об урожае хлопка, сборе фруктов или стрижке овец. Это дело «смежников»— тех, кто создает документальные и научно-популярные ленты. Наша задача состоит в художественном осмыслении характера человека, который возделывает землю, упорно, а то и героически сражается со стихиями природы.

Ждут воплощения на экране темы нашей национальной интеллигенции — научной, инженерно-технической, творческой. Мало мы делаем картин для детской и юношеской аудитории — в этом

смысле претензии, высказанные кинематографистам в Постановлении ЦК партии, полностью относятся к нам, работникам узбекского кино.

С пристальным интересом разрабатывается в узбекском кинематографе историко-революционная тематика. Ныне мы стремимся глубже и острее вникнуть в великие исторические катаклизмы, преобразившие нашу жизнь. Отрадно, что молодые кинематографисты привносят в историко-революционные фильмы новизну решений, идейную страстность.

Вся история, вся нынешняя жизнь моего народа и моей республики есть в основе своей история интернационального братства, взаимной помощи и взаимовлияния народов страны. Естественно, что узбекское киноискусство, национальное по форме и социалистическое по содержанию, отражало те благотворные процессы, которые происходили в действительности. Тема интернационализма в разных своих проявлениях воплощена в таких снятых в различное время фильмах, как «Клятва», «Новоселье», «Ташкент — город хлебный», «Чрезвычайный комиссар», «Генерал Рахимов», «Влюбленные», «Ждем тебя, парень!».

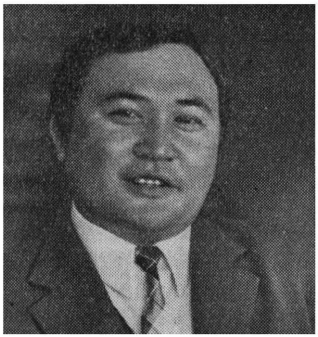
Многим из нас, узбекских режиссеров, операторов, актеров, посчастливилось учиться во ВГИКе. Об этом в своем роде уникальном учебном заведении сказано и написано много. Но, кроме того, что его питомцы получают во ВГИКе отличную профессиональную выучку, они с самого первого дня учебы погружаются там в подлинно интернациональную среду. Здесь учатся и живут общей жизнью узбеки и русские, киргизы и эстонцы, татары и евреи, латыши и казахи, украинцы и молдаване, белорусы и буряты. Мы искренне и от души делились друг с другом всем — замыслами, идеями, теплом души, студенческим хлебом. Но главное, пять вгиковских лет утвердили во всех нас интернационалистическое мировоззрение и дружбу, не знающую никаких национальных перегородок.

... Снимаешь фильм где-нибудь далеко в горах, и вдруг попадается тебе в руки свежий номер журнала «Искусство кино» или «Советского экрана». И сразу же ищешь в нем, а что снимают наши ребята? И радуешься успехам киргиза Болота Шамшиева, молдаванина Эмиля Лотяну, грузина Отара Иоселиани, татарина Булата Мансурова, русского Андрея Смирнова, литовца Раймондаса Вабаласа, украинца Юрия Ильенко, туркмена Ходжакули Нарлиева... Сегодня мы все вместе в меру своих сил работаем в своих национальных кинематографиях, внося тем самым лепту в общее наше дело — советское киноискусство.

А какое это было удивительное застолье, когда в один из дней II Международного кинофестиваля стран Азии и Африки во дворике гостиницы «Ташкент» собрались питомцы ВГИКа из многих союзных республик и разных стран. Иные не виделись с того дня, как получили диплом. Мы сидели за узбекским столом в шуме и многоголосье и рассказывали друг другу о своих делах, планах, заботах на р у с с к о м я з ы к е... Это было прекрасно!

Интернационализм нашего киноискусства предполагает взаимное обогащение духовными ценностями. Мы не должны замыкаться в рамках своих местных тем. Художника не может не привлекать вся бурная и многообразная жизнь нашей огромной страны. Как было бы интересно, если бы узбекский режиссер обратился к материалу героического освоения Арктики, а, скажем, украинский мастер снял картину о целинном казахстанском совхозе. Думаю, что практика совместных межреспубликанских кинопостановок, которых, к сожалению, пока почти нет, многое могла бы привнести в наш многонациональный кинематографический опыт.

Наше киноискусство вместе со всей страной вступило во второе пятидесятилетие существования Союза Советских Социалистических Республик. А это значит, что перед нами — необозримое поле деятельности.



Детище союза народов-братьев

Аким Ашимов

Накануне 50-летия Союза ССР еще отчетливее осознаешь глубокую жизненную актуальность призыва, обращенного ко всем кинематографистам нашей страны Центральным Комитетом партии. В Постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» подчеркивается необходимость показать средствами кино «... расцвет и сближение советских наций и народностей, их успехи в экономическом, социальном и культурном развитии». В свете этой мысли особенно глубоко сознаешь, что не только фильмы казахского кино, но и сам факт возникновения и быстрого развития кинематографии в Казахстане является яркой и наглядной иллюстрацией животворной силы интернационального братства советских народов.

Создание фильма «Амангельды» (1939) ознаменовало рождение национального киноискусства Казахстана. Постановка картины была осуществлена на «Ленфильме», но над сценарием вместе со Всеволодом Ивановым работали казахские писатели Беймбет Майлин и Габит Мусрепов, целый ансамбль замечательных казахских актеров (Е. Умурзаков — Амангельды, Ш. Джандарбекова, С. Кожамкулов, К. Джандарбеков, К. Байсеитов, К. Куанышбаев, К. Бадыров) впервые встретился с кинозрителем; знаток казахской музыки А. Жубанов был одним из авторов музыкальной партитуры фильма. Поэтому «Амангельды» — произведение, посвященное восстанию казахских трудящихся против царского самодержавия и местных баев в 1916 году, слившемуся с Великой Октябрьской революцией,— можно считать первенцем казахского киноискусства.

В Казахстане помнят, что первое произведение нашего киноискусства появилось благодаря действенной помощи братской русской кинематографии, что в его создании приняли участие русский режиссер М. Левин, художник М. Фатеева, композитор М. Гнесин. В ту пору Казахстан еще не имел собственной киностудии, у нас не было квалифицированных киноспециалистов из среды коренного населения, и ленинградские кинематографисты приняли на себя благородную и важную задачу — помочь казахскому народу в создании национального киноискусства.

Отдавая должное огромным заслугам казахских писателей в деле развития национального киноискусства, необходимо назвать классика казахской литературы Мухтара Ауэзова, Абдильду Тажибаева, Габита Мусрепова. В одном ряду с ними нужно вспомнить и кинодраматургов из России: Н. Погодина, В. Шкловского, М. Блеймана, И. Прута, С. Ермолинского, В. Соловьева и других, вложивших немало труда и таланта во многие значительные произведения казахского кино; без учета их вклада история развития нашей кинематографии и прежде всего становления казахской драматургии для экрана просто не мыслится.

Первые казахские режиссеры и операторы учились у своих товарищей из Москвы и Ленинграда, слушали лекции во ВГИКе. Совершенствование профессиональных навыков работ-

ников молодой казахской кинематографии, освоение ими средств художественной выразительности кино шло в процессе общения с русским советским киноискусством и киноискусством братских союзных республик.

Ныне многие видные деятели киноискусства Казахстана с чувством законной гордости считают себя учениками замечательных мастеров русского кино: Ораз Абишев называет своим учителем Дзигу Вертова, Мажит Бегалин — Сергея Герасимова, Султан Ходжиков — Александра Довженко, Канабек Касымбеков — Григория Чухрая, Асхат Ашрапов — Александра Гальперина...

ЦОКС — так назвали новое кинопредприятие страны, появившееся в начале 1942 года в результате объединения Алма-Атинской студии художественных фильмов с «Мосфильмом» и «Ленфильмом», эвакуированными в Казахстан по условиям военного времени.

В период деятельности ЦОКСа творческая связь работников казахского кино с русскими кинематографистами была особенно тесной и плодотворной. Алма-Ата становится в эти годы центром советской художественной кинематографии: здесь в самый трудный период Великой Отечественной войны выпускалось 80 процентов фильмов, производимых всей кинематографией Союза. Здесь были поставлены замечательные картины, завоевавшие любовь и самую широкую популярность в нашей стране: «Парень из нашего города», «Котовский», «Секретарь райкома», «Фронт», «Нашествие», «Она защищает Родину», «Русские люди», «Жди меня», «Иван Грозный», несколько «Боевых киносборников». Здесь работали Сергей Эйзенштейн, Всеволод Пудовкин, Дзига Вертов, Сергей и Георгий Васильевы, Иван Пырьев, Леонид Трауберг, Григорий Рошаль, Вера Строева.

Процесс обучения протекал рядом с творческим процессом. Мастера киностудий Москвы и Ленинграда в содружестве с молодыми работниками нашего национального кино создали в те годы несколько фильмов о Казахстане. Режиссеру В. Строевой (за заслуги в развитии казахского кино ей было присвоено звание заслуженного деятеля искусств Казахской ССР) принадлежит короткометражный фильм «Сын бойца» (1942), раскрывший простыми средствами, но очень любовно и убедительно красоту благородного поступка бойца-казаха Айманова, спасшего в бою с фашистами русского ребенка и усыновившего его. В 1943 году была выпущена небольшая музыкальная кинокомедия «Белая роза» в постановке заслуженного деятеля искусств Казахской ССР Е. Арона, рассказавшая о молодых людях из казахского колхоза. Фильм-концерт «Под звуки домбр» поставили в 1943 году режиссеры А. Минкин и С. Тимошенко. Картина включала отрывки из известных казахских опер и отдельные номера в исполнении Дины Нурпеисовой, Джуспбека Елебекова, Шары Жиенкуловой, братьев Абдуллиных. Большой творческой школой для наших кинематографистов стал фильм «Песни Абая» (1946, постановка Г. Рошаля и Е. Арона), в создании которого приняли участие художник К. Ходжиков, один из первых казахских художников-профессионалов, и композитор Л. Хамиди. Сложную по драматургии роль Шарипа, ученика-отступника, предавшего своего учителя Абая, сыграл тогда еще почти неизвестный в кино Шакен Айманов.

Из широкого диапазона тем, освоенных казахским киноискусством, воплощенных в теперь уже многочисленных картинах, созданных на «Казахфильме», хочется особо выделить тему дружбы народов — важнейшую из тем, ставшую объектом постоянного творческого интереса наших художников. Такой интерес — явление закономерное, ведь дружба народов была и остается могучим фактором, способствующим экономическому, социальному и культурному росту всех народов СССР, верным залогом наших общих успехов.

Трудно назвать хотя бы один казахский фильм, в котором взаимоотношения советских народов, основанные на искренней бескорыстной дружбе, на принципах социалистического интернационализма, не получили бы своего воплощения — в большей или меньшей степени яркого.

«Ленинградцы, дети мои, ленинградцы, гордость моя...» Эти строки из знаменитого стихотво-

рения народного акына Казахстана Джамбула Джабаева, которое поэт создал в грозные дни войны, с новой силой зазвучали в фильме Ефима Дзигана «Джамбул», выпущенном Алма-Атинской киностудией в 1952 году. В блокадном Ленинграде люди читали слова этой песни отпечатанными на плакатах — такие кадры есть в картине и в них ничего не придумано. Когда на экране мы видим, как старый акын прощается со своим сыном Алгадаем, уходящим на фронт, то в этот момент нельзя не вспомнить подвиг тысяч казахских юношей, сражавшихся в рядах Красной Армии рядом с русскими, украинцами, армянами, таджиками за право всех народов нашей большой страны жить свободно и счастливо. Невозможно без волнения смотреть сцену, в которой Джамбул, сняв шапку перед Мавзолеем Ленина, смахивает платком пыль с ног, прежде чем войти внутрь. Великое уважение и любовь казахов к вождю трудящихся всех наций воплотились в этом коротком, но глубоко символичном эпизоде. Зрители до сих пор с любовью вспоминают значительную работу Шакена Айманова, сыгравшего заглавную роль в этом фильме.

В кинокомедии «Девушка-джигит» нам не показывают, при каких обстоятельствах казашка Галия стала дочерью украинцев Марьяны и Тараса. Но по мере развертывания сюжета становится ясно, что приемные родители любят девушку, как свою родную дочь, озабочены ее судьбой. В комедийных ситуациях, за трогательными родительскими радостями, тревогами и огорчениями, проступает большое искреннее чувство к дочери другого народа, нашедшей в украинской семье тепло и любовь родной семьи.

В фильме «Наш милый доктор», поставленном в форме музыкального ревю, действие происходит в санатории, и поводом для концертного представления является знаменательное событие в жизни врача Лаврова, отмечающего свое шестидесятилетие. Все, кто отдыхал и лечился в санатории, хорошо запомнили этого скромного, заботливого и знающего свое дело человека; за время работы Лавров приобрел множество друзей — людей разных национальностей и профессий. Они решают отметить веселым праздником юбилей «милого доктора», устроить в его честь концерт. Конферанс, введенный авторами, выходит за рамки служебных функций объединения различных «номеров», превращается в художественное средство, выявляющее красоту дружеских отношений, существующих в среде советских людей, независимо от того, где они трудятся и в какой республике живут.

Исторически русский народ сыграл исключительно важную роль в жизни казахской нации. Передовые люди России всегда с искренним сочувствием относились к положению казахов, «инородцев», которых царское правительство держало в состоянии бесправия и невежества; они — насколько это было возможно в условиях Российской империи — старались передать казахам свой богатый опыт и знания, изучали и помогали сохранить культурные ценности казахского народа, поддерживали его в борьбе за свободу и равноправие. Национальная рознь, разжигаемая господствующими классами эксплуататоров, осложняла, затрудняла такого рода межнациональные отношения, но полностью воспрепятствовать их развитию она не могла.

В наше советское время дружба между казахами и русскими выросла, окрепла, сделалась по-настоящему братской и исключительно плодотворной. Рабочие из России, русские коммунисты помогли казахским трудящимся установить Советскую власть и провозгласить свою республику, построить социалистический Казахстан. Они активно и бескорыстно помогли казахам ликвидировать экономическую и культурную отсталость. Под руководством Коммунистической партии Советского Союза и благодаря действенной помощи русского народа, всех других советских народов Казахстан стал республикой с высокоразвитой индустрией, с крупным механизированным сельским хозяйством, республикой, где процветают наука, литература и искусство.

Для казахского киноискусства закономерен интерес к явлениям прошлого, свидетельствующим о том, что еще в условиях царизма в народную культуру Казахстана, в среду крайне немногочисленной, но все же существовавшей уже и тогда национальной интеллигенции проникали элементы русской демократической культуры.

В фильмах «Песни Абая», «Его время придет» повествуется о том, как прогрессивно мыслящая русская интеллигенция в лице своих замечательных представителей — Чернышевского, Долгополова, Семенова-Тянь-Шанского, Достоевского — искренне сочувствовала и старалась помочь трудовому казахскому народу, находящемуся в исключительно тяжелом положении.

Великие казахские мыслители Абай Кунанбаев и Чокан Валиханов, биографии которых в художественной форме обобщают два названных фильма, прекрасно понимали, что независимое и свободное существование казахского народа возможно только на основе вечной дружбы с русским народом. Они постоянно призывали к тесному общению с русскими, к укреплению дружеских отношений с ними, к освоению достижений передовой русской культуры. Этот пламенный призыв Кунанбаева и Валиханова звучит в фильмах Г. Рошаля, Е. Арона и М. Бегалина как гимн героической борьбе казахского народа за свое светлое будущее.

Герой картины «Песни Абая», выдающийся казахский поэт и просветитель Абай Кунанбаев, всю свою жизнь посвятивший благородному делу укрепления связей с демократическими кругами России, показан борцом против феодально-родовой несправедливости. Выросший в невежественной и косной среде, в атмосфере духовного гнета, Абай приобщается к высокой культуре русского народа. Этому способствовала дружба Абая с Долгополовым, революционным демократом из России, дружба, скрепленная единством убеждений, взглядов на жизнь, на развитие общества. Формирование мировоззрения Абая происходит под влиянием произведений русских писателей — реалистов XIX века. Читая Пушкина, Лермонтова, Некрасова, казахский поэт убеждается, что нельзя ставить знак равенства между русским народом и царскими палачами, которые и свой народ угнетают с неменьшей жестокостью, чем народы национальных окраин империи. Абай видит свой долг поэта и гражданина в том, чтобы донести до казахских степей мудрые и прекрасные стихи Пушкина, акын сочиняет песни на слова великого русского поэта, и когда на экране казахские юноши и девушки поют эти песни, невольно еще раз задумываешься над интернациональным значением лучших творений русской культуры, над знаменитым пророчеством пушкинского «Памятника», о времени, когда на огромных просторах родины поэта «всяк сущий в ней язык» назовет его имя.

Великие идеи дружбы народов, их прогрессивное значение для экономического и культурного развития некогда отсталых народов пропагандирует фильм «Его время придет», главным героем которого является знаменитый казахский ученый, один из первых широко образованных людей в дореволюционном Казахстане, Чокан Валиханов. Смысл сделанного Валихановым в течение его короткой, но яркой жизни, содержание его трагедии, личное и историческое,— вот два важнейших момента, постоянно находящиеся в поле авторского внимания. Встречи и тесное общение Валиханова с Чернышевским, Семеновым-Тянь-Шанским, Достоевским, Гутковским убеждают его, что у казахов и русских общее будущее. Пытаясь приблизить это будущее, Валиханов переживает на наших глазах двойную трагедию. Он остается чужим в петербургских правительственных кругах. Он остается непонятым и своими соплеменниками, среди которых еще мало было людей, способных верно оценить смысл просветительской деятельности Валиханова, его мысли просветителя, верившего в возможность изменить жизнь народа путем культурных и экономических преобразований.

Сегодня мечты и убеждения Валиханова особенно дороги нам, его потомкам, прочно связавшим свою судьбу с судьбой русского народа, выступающим с ним плечом к плечу по пути великого коммунистического строительства. Путь этот начат пятьдесят с лишним лет назад в совместной революционной борьбе народов России против царизма за установление и упрочение Советской власти. Этому славному периоду нашей общей истории посвящены фильмы разных лет — «Амангельды», «Ботагоз», «Мы из Семиречья», «Конец атамана». В этих фильмах повествуется о том, как русский революционный пролетариат, представители партии большевиков внесли в стихийное национально-освободительное движение казахских трудящихся идеи классовой

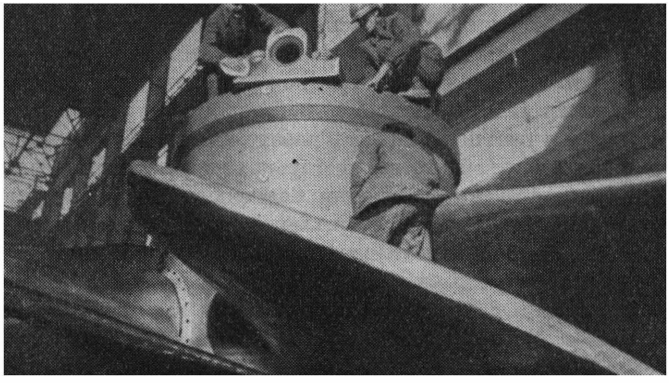
50 лет СССР

КАЗАХСКАЯ СОВЕТСКАЯ СОЦИАЛИСТИЧЕСКАЯ РЕСПУБЛИКА

От милых с детства берегов Чагана
До Иртыша и северных берез —
Степям преображенным Казахстана
Как сын степей я радуюсь до слез...

Входите в песни все: горняк Алтая,
Магнитки казахстанский сталевар
И старожил отеческого края —
Седой чабан бесчисленных отар...

Т. Жароков



борьбы, идеи социализма, как русские и казахские рабочие, крестьяне вместе сражались с общими врагами — националистами и великодержавными шовинистами.

Тема дружбы народов советской земли является доминирующей в ряде картин, созданных замечательным казахским режиссером Шакеном Аймановым («Дочь степей», «Наш милый доктор», «Земля отцов»). В своей последней работе «Конец атамана» Айманов, обнажив художественными средствами связь дутовщины со всем «белым движением», с интервенцией, организованной международным империализмом против Советской республики, с казахскими националистами из числа баев и зажиточной верхушки, показал одновременно, насколько действенной была помощь русских бойцов, чекистов в борьбе трудящихся Казахстана против врагов новой народной власти.

После Октября дружба наших народов по-настоящему окрепла, превратившись в огромную силу, мобилизующую рабочих, крестьян, интеллигенцию всех братских социалистических наций на великую созидательную работу по построению коммунистического общества. Этот важный исторический этап развития дружбы народов многонационального Союза ССР также нашел свое отражение в казахском киноискусстве.

Совместная борьба колхозного активиста Романа Каргополова и батрака Аблая с русскими кулаками и казахскими баями, подрывавшими основы колхозного строя, стала предметом художественного исследования в фильме «Вражьи тропы». О дружбе казаха Хакима и русского Кузнецова, в совместной самоотверженной борьбе добивающихся успеха в поисках каучуконосов в казахской степи, повествует картина «Тайна Кара-Тау». Взаимоотношения, основанные на братской поддержке, складываются в трудовом коллективе русских, казахов, украинцев, белорусов, работающих на строительстве Турксиба, в фильме «Дорога жизни». В этом произведении особо подчеркнут классовый характер социалистического интернационализма советских народов.

В свете нашего разговора показательным и интересным примером современного подхода к теме советского патриотизма является картина М. Бегалина «Песнь о Маншук», основная ценность которой заключается в верно найденном сопоставлении героического характера с героическим временем. Масштаб личности казахской комсомолки Маншук Маметовой, Героя Советского Союза, оказался соизмерим с масштабами событий Великой Отечественной войны, которую вели все народы нашей страны, движимые интернациональным патриотическим чувством. Стоит вспомнить, что за этот фильм казахский режиссер был удостоен медали имени А. Довженко.

В своей статье я стремился коснуться лишь одной из важных особенностей развивающегося казахского киноискусства, непосредственно связанной с великой ленинской идеей братства народов, получившей воплощение в создании и расцвете Союза Советских Социалистических Республик. Естественно, что это не позволило подробно остановиться на тех проблемах, с которыми пришли кинематографисты Казахстана к 50-летию СССР. Наши достижения, наряду с просчетами и недостатками, которых также немало в нашей деятельности, обязывают нас продолжать работу с еще большей энергией и инициативой. Особенно серьезный разговор о том, как лучше построить эту работу, мы ведем в последнее время в связи с Постановлением, принятым партией по широкому кругу вопросов, связанных с развитием кинематографии в стране. Кинематографисты Советского Казахстана приложат все усилия к тому, чтобы оправдать заботу партии и выполнить ее указания. Дружбу народов-братьев, детищем которой мы считаем казахскую кинематографию, можно считать залогом успеха в решении стоящих перед нами задач.

Время новых замыслов и задач

Сико Долидзе

Советский кинематограф впервые в мире развивался как кинематограф многонациональный, и грузинское кино относится в нем к числу самых старых. Экранное искусство моей республики давно обрело добрую славу и в Советской стране и за ее границами. Оно возникло, имея под ногами твердую почву интернациональных связей с культурой других советских народов, высокоразвитой культуры Грузии, традиций грузинского театра, литературы, изобразительного искусства — от древней фресковой живописи и чеканки по металлу до самобытных картин Нико Пиросмани.

Почти сразу же на авансцену грузинского киноискусства вышла яркая плеяда талантливой молодежи — Николай Шенгелая, Михаил Чиаурели, Давид Рондели, Лео Эсакия, Михаил Калатозишвили, Сико Палавандишвили. К кинематографу обратился и замечательный театральный режиссер Котэ Марджанишвили, который оказал огромное влияние на становление молодого искусства экрана.

Благотворную роль в формировании тогдашнего поколения кинематографистов Грузии, моего поколения, сыграли мастера из России и с Украины. Грузинское кино было тесно связано с С. Третьяковым, В. Шкловским, А. Кулешовым, С. Эйзенштейном, В. Пудовкиным, А. Довженко, В. Маяковским. Эта связь, эта творческая дружба с выдающимися художниками во многом определила традиции советского грузинского киноискусства.

Однако дело было не только в личных контактах. Для нашего кино, для его возмужания неоценимое значение имели этапные фильмы великих мастеров —«Броненосец «Потемкин», «Земля», «Мать». Революционный пафос этих лент, их высокое идейное звучание оказали непреходящее воздействие на направление творчества грузинских кинематографистов.

Но говоря о становлении и развитии экранного искусства Советской Грузии, надо прежде всего иметь в виду тот животворный источник, который питал и питает творческое воображение наших мастеров: великие преобразования, пришедшие в страну с Октябрьской революцией.

Мы празднуем полувековой юбилей Советского государства, его полувековой опыт непрестанного и упорного движения вперед, по пути к коммунизму, и это движение в первую очередь и определяет содержание, характер нашего киноискусства.

С самого зарождения советский кинематограф заявил себя как кинематограф политический и социальный. И у нас еще в 1921 году появился первый фильм — картина И. Перестиани «Арсен Джорджиашвили», в основу которой лег драматический эпизод освободительной борьбы народа, когда генерал Грязнов, командующий царскими войсками в Грузии, потопивший в крови крестьянское восстание, был убит революционером Арсеном Джорджиашвили. Огромный успех по всей Советской стране имели знаменитые «Красные дьяволята» того же И. Перестиани.

Мы гордимся тем, что в блистательном созвездии основоположников советского кино по пра-

ву занимает место Николай Шенгелая. Музой этого выдающегося художника стала Революция. Страстно, ярко, убежденно раскрывал он в «Элисо» значение величайшего завоевания Октября — национальное раскрепощение народов бывшей царской империи. Его «Двадцать шесть комиссаров» стали самобытным исследованием темы Великой социалистической революции.

В общую копилку советского кино вошли и такие картины, выпущенные Госкинпромом Грузии в двадцатые и тридцатые годы, как «Джим Шуанте», «Последний маскарад», «Последние крестоносцы», «Дарико», «Потерянный рай», «До скорого свидания», «Арсен»...

Лучшие грузинские советские фильмы всегда были проникнуты интернационализмом. Чувство уважения к людям труда, независимо от их национальной принадлежности, в самом характере моего народа. Еще Шота Руставели воспевал приязнь людей разных народов. Но только в условиях советской Грузии интернациональные чувства масс смогли проявиться в полную силу.

Все поколения грузинских художников экрана внесли свою лепту в тему интернационального братства. Для одних картин («Элисо», «Двадцать шесть комиссаров», «Дарико», «Арсен», «Они спустились с гор», «Дружба», «Отец солдата») эта тема была идейным центром произведения, в других — она утверждалась наряду с иными авторскими мыслями. Так или иначе тема дружбы народов отражала на экране подлинные процессы, происходившие в обществе на протяжении десятилетий его советской истории. Художественное осмысление этих сложных процессов показывало, как в действиях людей, их отношениях сталкиваются вековые привычки и современные социальные силы. Те стереотипы национального бытия, которые коренятся лишь в прошлом, сопротивляясь, постепенно уходят в Лету. Укрепляются и утверждаются обычаи, нравы, созвучные эпохе.

Партия призывает нас, художников, продолжать и углублять интернациональную тему. Об этом говорится в решениях XXIV съезда КПСС, в постановлениях ЦК КПСС «О подготовке к 50-летию образования Союза Советских Социалистических Республик», «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии».

Империализм в своей идеологической борьбе против нас использует ядовитое оружие буржуазного национализма, пытаясь оживить националистические и шовинистские настроения, вбить клин между равноправными нациями и народами Страны Советов. Мы, советские художники, обязаны не просто парировать эти удары идейного противника. Наш долг — силой правды художественных образов укреплять в людях чувства братства и дружбы народов — основу нашей жизни, рожденной Октябрем. Задача эта предполагает также и обличение в национальной жизни всего того, что мешает сегодня, того, что связано с национальными предрассудками, несовместимыми с интернационалистической и патриотической идеологией советских людей.

В арсенале грузинского кино немало картин, которые убежденно и страстно боролись с архаическими, вредными пережитками прошлого. Вспомним фильмы «Саба» и особенно «Хабарда» Михаила Чиаурели, «Молодость побеждает» Михаила Геловани, «Верхом на хольте» Лео Эсакиа, «Скалу Аршаула» Давида Ронделн.

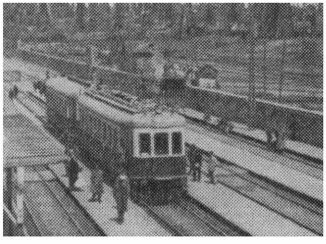
Первый трактор в деревне. 1925 год. ● Советская власть открыла двери учебных заведений для трудящихся. Рабфак народов Севера, 1926 год. ● Первая в СССР электрифицированная железная дорога Баку — Сабунчи — Сураханы, 1926 год. ● Трудовыми победами страна встречала 10-ю годовщину Великого Октября. Возрожденный Донбасс, 1927 год. ● Весь мир был восхищен подвигом во льдах, совершенным советскими людьми при спасении экспедиции Нобиле, 1928 год.

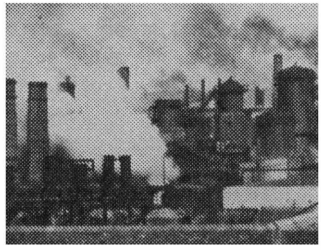
Не скрою, мне приятно сознавать, что и на моем творческом счету есть вклад в это важное дело. Моя картина «В стране обвалов» рассказывала о народе горной Пшавии, отрезанной от остального мира высокой грядой гор, о борьбе за прозрение пшавов, за приобщение их к новой жизни. Именно о борьбе! Сами съемки фильма — об этом сейчас уже странно и вспоминать — стали актом борьбы. «Убит за участие в экспедиции»— такая надпись стояла в титрах под портретом исполнителя одной из ролей...

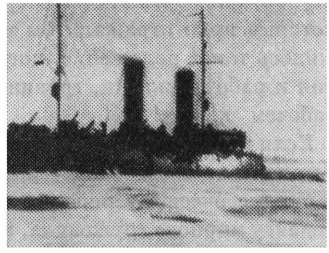
Ту же тему развивал и следующий мой фильм — «Последние крестоносцы». В нем я стремился показать, как Советская власть, пробудившая от векового сна горские хевсурские племена, переделывает психологию людей, приводит лучших из них к бунту против косных родовых законов. Я горжусь тем, что «Последние крестоносцы» оказались в ряду тех произведений, которые позволили тогдашнему руководителю советской кинематографии П. Керженцеву сделать важный политический вывод: «...Кинематография Грузии имеет мастеров, бдительных к разным формам проявления классового врага: и к национальному шовинизму, и к шовинизму великодержавному». Я горжусь этим фильмом не только потому, что известный критик Бела Балаш писал о нем как о рождении «национального стиля», но потому, что своим успехом он в большой мере обязан актерам — широко известной Нато Вачнадзе и неизвестному тогда кинозрителям Серго Закариадзе, который дебютировал в нем в главной роли батрака Торгвая. Через картины «Последние крестоносцы», «Дарико», «Дружба», «День первый, день последний» пришел Закариадзе к «Отцу солдата». И мне вполне понятно, что общественность поддерживала тогда прежде всего и д е й н ы й п а ф о с «Последних крестоносцев». С тем большей радостью вижу я, что среди моих молодых коллег есть художники, которые остро ощущают непреходящую важность этой трудной темы и отдают ей свой талант. Я имею в виду прежде всего картину «Алавердоба» Георгия Шенгелая, в которой он, по моему мнению, продолжает гражданственные принципы своего отца, Николая Шенгелая.

Я уже упомянул об идейной преемственности грузинской кинематографии и грузинской литературы. И тут я хочу сказать, что эта связь — характернейшая и принципиальная черта киноискусства Грузии. С самых первых, еще неуверенных шагов оно опиралось на проникнутое демократическими и социальными идеями литературное наследие. Уже в год победы Советской власти в Грузии отдел кино при Наркомпросе вместе с пионерами грузинского экрана составил план экранизации литературных произведений. По этому плану были поставлены фильмы по книгам Э. Ниношвили, Н. Накашидзе, А. Казбеги, Д. Клдиашвили, Г. Габашвили и других. Так была заложена основа одного из традиционных жанров нашего кино — экранизации. Экранизация популярна и поныне. Обращение к классическим произведениям, создававшимся под гнетом царизма и капитализма, помогает критически осмыслить, в частности, такой важный вопрос, как вопрос о бытовых традициях, среди которых многие требуют пересмотра и преодоления.

Однако экранизация далеко не исчерпывает наши взаимосвязи с литературой, они выражаются не только в обращении к ней, как к первоисточнику кинопроизведений. На всех этапах маги-







стральной борьбы за советское искусство, за совершенство и чистоту метода социалистического реализма писатели были нашими старшими соратниками, и наши успехи в большой мере зависели от того, крепко ли мы дружили с ними. Случались времена, когда связи эти слабели, писатели уходили из кино, и это сразу сказывалось на достоинствах нашей продукции. Фильмы становились бледнее, суше, схематичнее. Из них уходили те великие слагаемые, которые несет в себе подлинная литература,— живость языка, точность жизненных наблюдений, глубокий социальный анализ. И еще одно: связь кинематографа с писателями есть постоянное обогащение кино достижениями национальной культуры, что первостепенно важно и ценно для искусства, которое родилось лишь на заре нашего века.

Грузинский кинематограф взрастал на плодородной почве не только своей, национальной — но и великой русской литературы, благодаря историческим связям наших двух культур, благодаря тесным творческим контактам с русскими советскими писателями.

До сих пор я в основном опирался на кинопроизведения 20—40-х годов, говорил о работе мастеров старшего поколения. Отрадно отметить, что и сегодня старшие мастера идут в ногу со средним и молодым поколениями. Лучшие традиции грузинского кино были продолжены талантливым пополнением прежде всего в лице Резо Чхеидзе и Тенгиза Абуладзе. С именами этих режиссеров связаны картины «Отец солдата», «Ну и молодежь!», «Я, бабушка, Илико и Илларион», отражающие военный подвиг народа, отстоявшего свободу и независимость своей социалистической страны.

Резо Чхеидзе и Тенгиз Абуладзе с первых самостоятельных шагов обратили на себя внимание великого Довженко. Их фильмы «Лурджа Магданы», «Наш двор», «Чужие дети» в 50-е годы обозначили начало нового подъема грузинского киноискусства. Свойственный этим картинам принцип поэтического осмысления действительности, когда конкретная жизненная правда сосуществует с поэтическим обобщением, стал одной из характерных черт современного кино Грузии.

В последние годы грузинское кино обогатилось творчеством Эльдара и Георгия Шенгелая, безвременно умершего Тамаза Мелиава, Отара Иоселиани, Мераба Кокочашвили, Отара Абесадзе, Михаила Кобахидзе, Ланы Гогоберидзе, Карамана Мгеладзе, Сулико Жгенти, Резо Габриадзе и совсем молодых Темура Палавандишвили, Ираклия Асатиани, Лии Элиава и других.

Все они — интересные, яркие индивидуальности, со своим видением мира и самобытным творческим почерком.

Весьма интересен фильм Г. Шенгелая «Пиросмани», вызвавший разноречивые оценки специалистов и широкой публики. Однако в этом случае такое «разночтение», на мой взгляд, отнюдь не свидетельство творческой неудачи.

В традиционном жанре грузинского кино — комедии мне хочется отметить картину Э. Шенгелая «Необыкновенная выставка».

Однако эти и другие удачи грузинских кинематографистов лишь малая толика того, что мы обязаны сделать, выполняя высокую миссию советских художников. Размышляя над Постановлением ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», мы остро сознаем, что критика партии адресована и нам, грузинским работникам кино. В последние годы мы почти не обращаемся к коренным социальным темам современности, не создаем произведений, которые ярко отражали бы великие перемены, происходящие в советском обществе. Как сложилось такое положение, когда, имея славные традиции воплощения на экране рабочего движения и рабочей жизни, грузинский кинематограф не создал масштабного полотна о сегодняшнем рабочем классе!

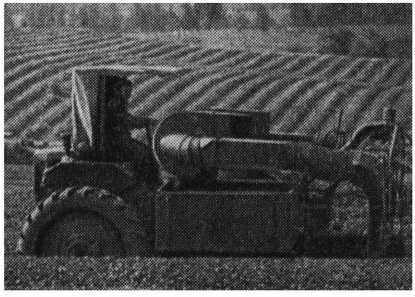
Если грузинское киноискусство в какой-то степени сумело создать произведения, посвященные установлению Советской власти в Грузии («Тепло твоих рук» Ш. и Н. Managадзе), великому социалистическому перелому в деревне (моя картина «Встреча с прошлым»), патриотическому подвигу мирного труженика, вынужденного во имя великих социалистических и гуманистических

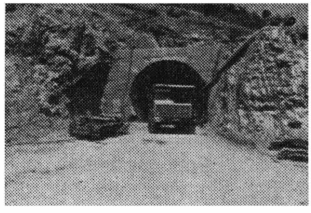
50 лет СССР

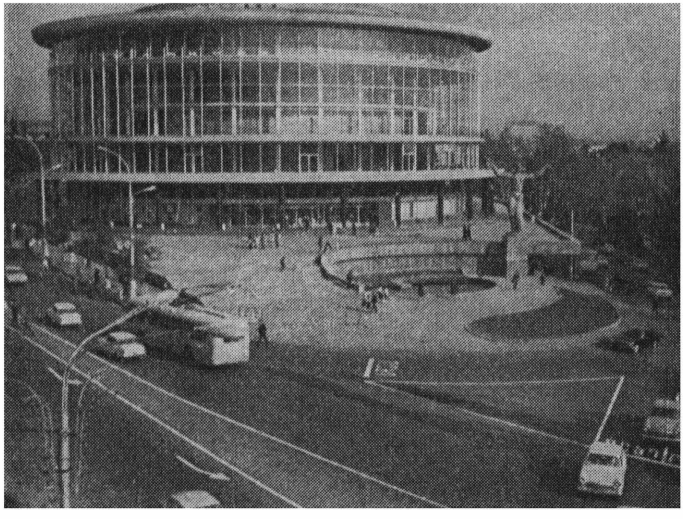
ГРУЗИНСКАЯ СОВЕТСКАЯ СОЦИАЛИСТИЧЕСКАЯ РЕСПУБЛИКА

В пожатье братском руки мы сплели
И вместе праздник дружбы возвестили.
Меня пожаром розы обожгли,
Улыбки братьев путь мой осветили.

Карло Каладзе







идей взяться за оружие («Отец солдата» Р. Чхеидзе), фильмы, касающиеся сложных проблем предназначения человека в современном мире («Необыкновенная выставка» Э. Шенгелая, «Жил певчий дрозд» О. Иоселиани, «Когда цветет миндаль» Л. Гогоберидзе), то кинематографической целиной остаются огромные и как раз самые важные пласты нашей действительности. Мы не исследуем по-настоящему проблемы, рождаемые нынешней жизнью — жизнью общества эпохи научно-технической революции и развитого социализма. Как раз об этом сказано в Постановлении ЦК КПСС.

И еще один упрек партии самым непосредственным образом относится к нам, киноработникам Грузии: «Мало выпускается увлекательных, художественно полноценных фильмов для детей и юношества, воспитывающих подрастающее поколение на революционных, боевых и трудовых традициях советского народа, на принципах коммунистической нравственности». А ведь на нашем счету — богатый опыт создания фильмов для детей и молодежи: первую громкую славу грузинскому кино принесли «Красные дьяволята», адресованные в первую голову юным зрителям, а в довоенные годы ученик С. Эйзенштейна К. Пипинашвили снял картину «Каджана», которая и поныне остается одной из лучших картин для детей. Мы обязаны восстановить и эти традиции.

Юбилей Советского Союза — это время, когда не только подводятся итоги. Это время, когда мы прежде всего должны сосредоточить свое внимание на предстоящих задачах.

Убежден, что кинематографисты Советской Грузии сумеют подняться на уровень этих великих задач.

Нерушимый фундамент

Гасан Сеидбейли

Исторические судьбы Азербайджана в последнее столетие сложились особым образом. Когда в Баку стала бурно развиваться нефтепромышленность, сюда со всех концов страны — из центральных губерний России и Туркестана, с Поволжья и Украины, из Сибири и Прибалтики — стали стекаться в поисках работы и куска хлеба тысячи и тысячи трудовых людей. Постепенно сплачиваясь и объединяясь, они образовали большую интернациональную трудовую семью. Так закладывались основы славного бакинского рабочего класса, который рос и креп в процессе труда и борьбы за свои права и свою свободу. Баку, «царство нефти и миллионов», становился важнейшим центром революционного движения рабочего класса.

В ту эпоху возник и окреп у нас, в Азербайджане, пролетарский интернационализм, что дало основание Владимиру Ильичу Ленину выдвинуть идею превращения Азербайджана в «образцовую республику на рубеже угнетенного Востока».

В осуществлении этого исторического дела партия с самого начала придавала большое значение искусству и прежде всего — кинематографу, о котором на заре советского азербайджанского ки-

ноискусства выдающийся большевик-ленинец, председатель Азревкома Нариман Нариманов сказал так: «На Востоке, где люди привыкли мыслить больше образами, кино является единственно возможным средством пропаганды, не требующим предварительной, постепенной подготовки масс. Восточный крестьянин воспринимает все то, что видит на экране, как самую настоящую реальную действительность».

Давно миновало это время, время первых, невероятно трудных и прекрасных лет Советской власти. Все изменилось в нашей республике, которая стала краем мощной многообразной индустрии, высокой современной культуры, первоклассной науки.

Неизменным остался дух братства народов, пронизывающий всю нашу жизнь.

Развивая лозунг «интернациональной культуры демократизма и всемирного рабочего движения», В. И. Ленин в своей статье «Критические заметки по национальному вопросу» писал: «...Мы *из каждой* национальной культуры берем *только* ее демократические и ее социалистические элементы». Киноискусство Советского Азербайджана, следуя традициям советского кино в целом, изначально было интернационалистским. Более того — интернационализм был его главенствующим свойством, его пафосом и сутью.

Эти тенденции были характерны для азербайджанского кинематографа еще в годы его становления и развития. И сегодня, как и прежде, на всех этапах развития нашей республики и нашей культуры идеи интернационализма оплодотворяют наше искусство, наше творчество, являясь его прочным, вечным фундаментом.

Самый процесс развития азербайджанского кинематографа сложился так, что с колыбели и до нынешнего дня он делается руками мастеров разных национальностей. Ему отдавали свой талант вместе с азербайджанскими художниками Николай Шенгелая и Амо Бек-Назаров, Всеволод Пудовкин и Борис Барнет, Григорий Александров, Роман Кармен, Александр Зархи, Иосиф Хейфиц; для бакинской студии работали И. Гурин, И. Прут, Г. Колтунов, Е. Помещиков, М. Ерзинкян. Совместно с «Мосфильмом» в 1965 году осуществлена постановка картины И. Гусейнова и А. Ибрагимова «26 бакинских комиссаров». В наших лентах снимаются актеры чуть не всех республик Советского Союза.

Однако если на начальном этапе развития кино в нашей республике братское сотрудничество русских, грузинских, армянских мастеров было той необходимой помощью, которая позволила ему стать на ноги, сделать первые самостоятельные шаги, то ныне, достигнув зрелости, национальный кинематограф Азербайджана стремится к межнациональному сотрудничеству с кинематографиями других республик СССР потому, что это — наш принцип, потому, что эта благотворная традиция взаимно обогащает, движет вперед искусство всех советских наций.

И вполне естественно, что и наши художники сегодня принимают творческое участие в создании кинопроизведений на других студиях страны. Вот несколько примеров, убедительно подтверждающих эту мысль.

Р. Ибрагимбеков вместе с В. Ежовым написали сценарий, по которому на «Мосфильме» режиссер В. Мотыль, начинавший, кстати, на таджикской студии, снял картину «Белое солнце пустыни». По сценарию того же Р. Ибрагимбекова на Одесской студии была сделана лента «Повесть о чекисте». Композитор Кара Караев написал музыку для фильма «Дон-Кихот», поставленного в Ленинграде Г. Козинцевым. Отец и сын Караевы — авторы музыки в картине немецкого режиссера К. Вольфа «Гойя». В таджикской картине «Рустам и Сухраб» звучит музыка нашего композитора Арифа Меликова.

Интернационализм — тема и содержание многих известных произведений азербайджанского кинематографа. Среди них были крупные удачи. И хотя не всегда эта тема решалась на должном идейно-художественном уровне, мне кажется важным подчеркнуть эту ведущую тенденцию нашего кино, которая и сегодня — в центре внимания кинематографистов Азербайджана. Об этом, в частности, свидетельствует соотоявшийся в Ленкорани выездной пленум правления

Союза кинематографистов Азербайджана, который был проведен совместно с Госкино республики, он был посвящен теме интернационализма, ее развитию и воплощению на экране.

В последнее время в нашем кино заметно развитие традиций революционного, интернационалистского кинематографа, заложенных в 20-е и 30-е годы такими фильмами, как «Двадцать шесть комиссаров», «Бакинцы», «Кендлиляр», ощущается стремление связать день нынешний и день минувший в непрерывности исторической цепи. Поучительным стало в этой связи появление таких картин, как «Двое из одного квартала» А. Ибрагимова и И. Гурина, «Семеро сыновей моих» Т. Таги-Заде, «Последний перевал» К. Рустамбекова, «Севиль» В. Горрикера, поучительным и некоторыми удачами и некоторыми издержками. Мы обязаны глубоко проанализировать все плюсы и минусы этого опыта, ибо наша обязанность — и впредь работать над темами революции, герой революционной эпохи, обладающий высокими моральными и политическими качествами борца, должен занимать почетное место на экране, являя образец человека и гражданина для наших современников, для молодого поколения, не имеющего за плечами опыта классовых и военных битв. По этим же причинам, думается мне, немалое значение имеет обращение азербайджанских кинематографистов к событиям Великой Отечественной войны («На дальних берегах», «Красавицей я не была», «Хлеб поровну», «Я помню тебя, учитель»), которое принесло неплохие художественные плоды. Мы надеемся, что картины о генерале Ази Асланове и о 416-й Таганрогской дивизии, к работе над которыми готовится сейчас студия, весомо дополнят вклад азербайджанского киноискусства в разработку этой важной темы.

Хочу остановить внимание читателя еще на одном существенном аспекте в деле интернационального воспитания трудящихся, которым вплотную занимается азербайджанская партийная организация и от которого мы, художники, не вправе остаться в стороне.

Речь идет о критическом осмыслении национальных традиций, о борьбе за отказ от живучих, но устаревших обычаев, вступающих в противоречие с современной жизнью. В эту сложную идейную работу, которая требует такта, тонкости, идейной зрелости, кинематографисты внесли лишь первую лепту. Картину Э. Кулиева и Р. Ибрагимбекова «В этом южном городе» справедливо критиковали в республике за суженность жизненных горизонтов. Но, думается, она все же сделала первую трудную попытку решения этой многосложной задачи.

Мы будем продолжать эту линию, ибо хорошо знаем — искусство становится истинно современным, если оно отражает движение жизни, социалистическое развитие нации, поддерживая и утверждая в национальном бытии передовое, прогрессивное и критикуя, отрицая отжившее. Национальное своеобразие не имеет ничего общего с идеализацией старины, со смакованием «экзотики». И кому как не нам, работникам искусства, утверждать в яркой эмоциональной форме наши общесоветские моральные ценности и идеалы!

Однако главное направление кинематографического творчества — осмысление нового, передового в современности. Так было, так есть, так будет. Активное вторжение в жизнь диктуется самой природой советского искусства. Поэтому фильмы на современную тему — предмет особой нашей заботы. Художественный анализ сегодняшней жизни республики и страны мы рассматриваем в контексте всей истории азербайджанской и советской кинематографии, ибо стремимся, чтобы накопленный ранее опыт вливался в искания мастеров экрана сегодня.

В лучших лентах прошлых лет частные судьбы людей осмысливались в их реальной взаимосвязи с трудом и жизнью советского общества. Речь шла о человеческой личности, о победах человека над самим собой и над обстоятельствами, о столкновениях — личных и социальных — с тем, что мешает утверждать социалистические начала жизни.

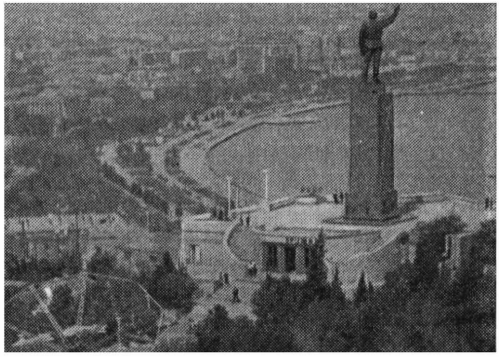
Однако что греха таить, нередко произведения, интересные по жизненному материалу, не поднимались до яркого, самостоятельного решения темы, оставаясь в рамках поверхностного, приблизительного, иллюстративного скольжения по поверхности явлений и фактов. Лакировка, беспроблемность, подмена жизненных конфликтов этнографией, свойственные иным картинам,

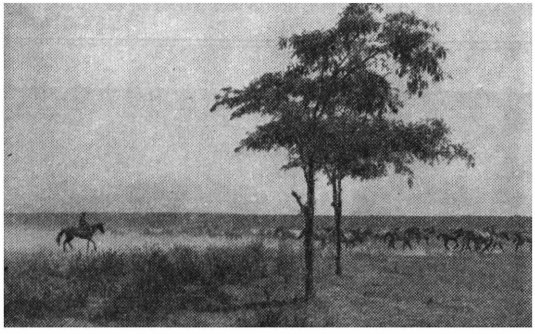
50 лет СССР

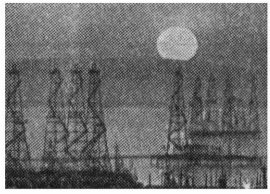
АЗЕРБАЙДЖАНСКАЯ СОВЕТСКАЯ СОЦИАЛИСТИЧЕСКАЯ РЕСПУБЛИКА

Я коммунист! Мне трудно удержать
Восторженный, рожденный в сердце крик...
Все в этом слове — мой Азербайджан,
Любовь и жизнь, и творчества родник.

Самед Вургун







создавали впечатление, что наши кинематографисты теряют вкус к острым и значительным темам современности.

В последние годы — я отмечаю это как отрадный и знаменательный факт — азербайджанские художники экрана, и прежде всего молодые, проявляют стремление поднимать важные общественные проблемы, решать их с высоких партийных позиций. В укреплении этой тенденции большую роль сыграл принципиальный и глубокий разговор о киноискусстве республики, состоявшийся в 1970 году на бюро ЦК Компартии Азербайджана.

С высокими критериями подошла художественная общественность к таким фильмам, как «День прошел», поставленный А. Бабаевым по известному всесоюзному читателю рассказу Анара, и «Главное интервью» Э. Кулиева и М. Ибрагимбекова. Далеко не все удачно в этих фильмах. Авторы, прежде всего режиссура, не избежали серьезных просчетов. Но направление разговора о жизни, поднятого в этих фильмах, на мой взгляд, все же плодотворно, ибо речь тут идет о моральных ценностях социализма, о долге человека перед обществом, об ответственности человека перед самим собой, о той старой, но вечно свежей истине, что с человека тем больше спросится, чем больше ему дано.

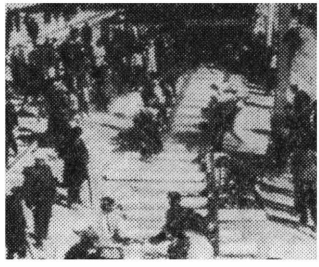
Последнее пятилетие — время определенных качественных накоплений в кинематографе республики. Ощутимо выросли кинематографическая культура, профессионализм, углубилась идейная направленность фильмов. Несомненно стремление создавать интеллектуально насыщенные образы современников, ставить острые нравственные вопросы.

Однако — и об этом приходится говорить с горечью — главную свою задачу мы решаем еще плохо. Жизнь современного рабочего класса, философские, социальные, нравственные проблемы, связанные с бурным развитием научно-технической революции, не нашли пока у нас экранного воплощения. За рамками экрана — серьезные изменения, которые происходят в социальных слоях и отдельных людях в нашем обществе зрелого социализма. Мы не сумели еще создать яркий и сложный образ нашего современника. Вот почему мы целиком и безоговорочно относим к себе критическое слово партии, адресованное кинематографистам в Постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии».

Недостатки на этом тематическом плацдарме тем более обидны, что в арсенале азербайджанского кино — традиция плодотворного изображения рабочего человека. Жизненный материал, из которого черпало и на который опиралось наше творчество, это прежде всего пролетарский Баку, его машиностроители, вагоноремонтники, судостроители и, конечно же, нефтяники. Среди картин об этих людях были более и менее удачные, но важно, что поиски эти порой приводили к таким интересным и содержательным работам, как документальная дилогия о нефтяниках Каспия, удостоенная Ленинской премии.

К сожалению, за последние годы, после картины «Человек бросает якорь», на экран вышел всего один фильм, посвященный рабочему классу,—«Жизнь испытывает нас» Ш. Махмудбекова.

Строительство Туркестано-Сибирской железной дороги открыло путь хлебу Сибири на юг страны, хлопку Средней Азии — на север, 1929 год. ● Фильм режиссеров братьев Васильевых «Чапаев» начал свой триумфальный путь по экранам мира. В Москве у рекламы фильма в дни его демонстрации, 1934 год. ● Алексей Стаханов — зачинатель движения миллионов за высокую производительность труда, 1935 год. ● 4300 километров за плечами у этих всадников, совершивших конный переход дружбы из Ашхабада в Москву, 1936 год. ● Большой Ферганский канал, 1939 год.



Это первый фильм о молодом городе химиков и сталеваров Сумгаите.

За неполные три десятилетия, истекшие с того времени как возник этот «азербайджанский Комсомольск», о Сумгаите написано множество повестей, очерков, поэм, ему посвящены популярные песни, художники отдавали ему полотна. Город стал известен всему миру, и поток иностранных делегаций, стремящихся обязательно побывать здесь, не иссякает. И это естественно: опыт строительства на пустом месте современного города, проблемы его развития — архитектурные, социальные, национальные,— процесс консолидации тысяч разных, прибывших сюда из множества мест людей в целостный трудовой и социальный коллектив — все это волнует философов, социологов, градостроителей, молодежных деятелей, инженеров, администраторов.

Думается, одна из причин столь неправомерно затянувшегося обращения нашего кино к художественному рассказу об этом городе — масштабность и сложность жизненного материала.

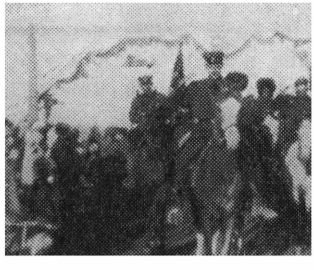
Полагаю, что трудность эта определила в какой-то мере и выбор героя, сделанный авторами фильма «Жизнь испытывает нас». Герой — робкий и нерешительный деревенский паренек, впервые попадающий в индустриальный город. И с Сумгаитом мы знакомимся именно через этого новичка. Метод такого драматургического построения, старый и испытанный, давал авторам определенные возможности, но и — а это оказалось главным — ограничил их. Ибо их герой не в силах, не в состоянии увидеть суть, всю грандиозность того, что происходит в Сумгаите.

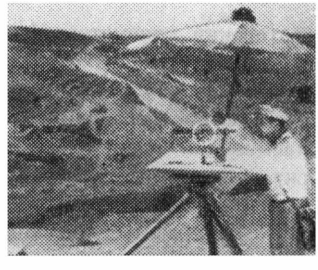
Но мы верим, что о Сумгаите, этом поражающем воображение городе, будет сделан еще не один фильм. Верю, что художники кино подойдут к этой теме решительно, но и вдумчиво, во всеоружии знаний о современном советском обществе и высокого творческого профессионализма.

Зритель, общественность хотят увидеть на экране полнокровный образ современника — рабочего, инженера, ученого, партийного работника, изображенного не только в трудовых процессах, но и во всех аспектах его жизни. Среди рабочих Сумгаита, как и всей республики, много людей интереснейших судеб, высокого интеллекта, обостренного чувства ответственности перед обществом. Чем живет такой человек? О чем думает? К чему стремится? Как качественно меняются национальные рабочие кадры? Как формируется многонациональный рабочий коллектив — ведь в Сумгаите живут и работают люди сорока восьми национальностей! Как люди, пришедшие в современный индустриальный город из дальних сел, постепенно становятся истинной рабочей косточкой? Как меняется общественное их бытие? Какими средствами можно ускорить благотворные процессы, происходящие в рабочем классе нового города? Чем, какой доминантой определяется характер, атмосфера р а б о ч е г о города? Как строить новый многонациональный город на исконной национальной почве — с точки зрения архитектуры, градообразования, социологии, социальной психологии, культуры?

Эти и многие иные общественные и человеческие, личностные проблемы — бескрайнее поле приложения сил для наших художников кино.

Большие надежды мы возлагаем на картину о бакинском нефтянике, Герое Социалистического





Труда и лауреате Ленинской премии Фармане Салманове, который имеет огромные заслуги в освоении гигантских месторождений нефти и газа в Тюмени. Салманов — яркий, своеобычный человек, крупный ученый-геолог, склонный и к точному научному расчету, и к риску, страстная и крутая натура. Он истинный герой эпохи, коммунист.

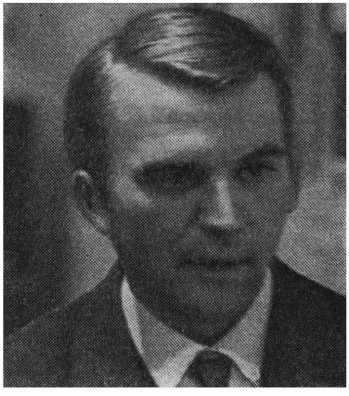
В качестве авторов картины избраны сценарист и режиссер, обладающие индивидуальным творческим почерком, способные найти своеобразный подход к материалу: по государственному заказу над фильмом о Фармане Салманове работают молодые кинематографисты Р. Ибрагимбеков и Э. Кулиев.

Встречая полувековой юбилей Советского Союза, мы думаем и о том, что вхождение Азербайджана в великую социалистическую федерацию имеет для нас, художников не столь большой республики, особое историческое значение.

Мы, художники экрана малых наций, творим не только для своего народа. Наши произведения становятся достоянием четвертьмиллиардной зрительской аудитории всего Союза, а через нее, через русский язык, получают выход на все континенты планеты. Идеи и мысли, которые волнуют нас, наша жизнь становятся известны и близки всему человечеству.

Каждый советский художник отдает себе в этом ясный отчет.

Сегодня, в дни нашего большого интернационального праздника кинематографисты Советского Азербайджана подводят итоги своей работы, трезво оценивая успехи и слабости. Перед нами — захватывающие дух творческие задачи, определенные Постановлением Центрального Комитета КПСС, решениями ЦК партии Азербайджана, которая с вниманием и заботой относится к нашему труду. Преданные общему партийному, народному делу, художники всех поколений отдадут свои силы, свои способности, жар своих сердец тому, чтобы киноэкран достойно запечатлел жизнь республики, свершения ее народа.



Биография с продолжением

Раймондас Вабалас

Литовский кинематограф — молодой, даже юный кинематограф. Фактически только в послевоенное время началось его развитие, и все успехи и победы в этом виде искусства надо целиком отнести за счет нового этапа в становлении национальной культуры, связанного с социалистическими преобразованиями в нашей республике. Биография кинематографа Литвы коротка, но насыщенна. О путях развития экранного искусства нашей республики существует и критическая литература. Но мне не хотелось бы сегодня снова повторять общеизвестные факты или выступать с несвойственной режиссеру миссией — заниматься киноведческим обзором достижений и неудач разных лет. Более целесообразным мне представляется размышление о некоторых

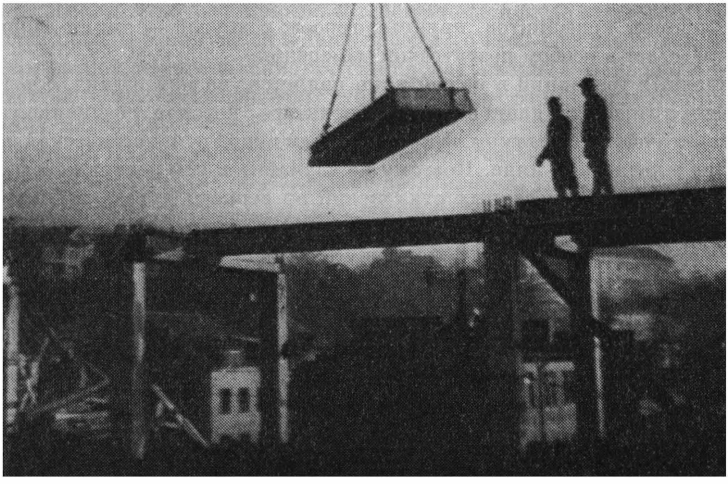
50 лет СССР

ЛИТОВСКАЯ СОВЕТСКАЯ СОЦИАЛИСТИЧЕСКАЯ РЕСПУБЛИКА

Под сенью дуба крепнут всходы.
Свет отовсюду гонит мглу.
Цветут свободные народы,
Прижавшись к русскому стволу.

Кто назовет страну другую,
Где люди, как цветок с цветком,
Родную землю, дорогую
Не делят в споре вековом.

Эдуардас Межелайтис



принципиально важных направлениях того пути, по которому движется советское литовское кино с момента, когда оно в полный голос заявило о своем существовании.

Сам факт создания и развития кинематографического искусства на земле, еще несколько десятилетий назад считавшейся одной из наиболее отсталых провинций буржуазной Европы, явился воплощением могущества социалистической общественной системы, при которой духовное единение всех наций позволяет каждому народу в отдельности с максимальной полнотой использовать свои творческие потенции, подниматься на высоты новых сфер культуры.

Моментом выхода социалистического кино Литвы «в мир» мы считаем триумфальный успех фильма «Живые герои» на Карлововарском фестивале 1960 года. И хотя до этой картины были и другие, пусть и менее заметные удачи — от фильма-первенца Литовской студии «Над Неманом рассвет» до картины «Адам хочет быть человеком», — «Живые герои» стали весомым доказательством не только нашей самостоятельной экранной биографии, но и важным явлением всего многонационального советского киноискусства.

Приз, который увезли с собой с Карлововарского фестиваля авторы «Живых героев», для нас важен не сам по себе, не как громкое и памятное свидетельство чисто кинематографического успеха. Выход литовского фильма на международную арену, безусловно, имел в ту пору и имеет поныне значение принципиальное, содержит в себе глубокий политический смысл. Действительно, тогда впервые миру было предъявлено очевидное и весомое доказательство эффективности развития социализма в малой, некогда чрезвычайно отсталой и безнадежно зависимой от крупных западных держав стране. Литовская буржуазия опасалась вкладывать капиталы в кинематографическое производство, не рискуя конкурировать с несравнимо более мощным европейским «культурным» рынком. И лишь новый революционный общественный строй, установившийся в Литве с помощью Советской России, позволил нашему народу выдвинуть из своей среды такие таланты, которые сумели в рекордно короткий срок создать настоящие художественные ценности в искусстве, доселе неведомом и непознанном. Литва, занимающая по территории одиннадцатое место среди других союзных республик. получила сказочную возможность разговаривать с поистине гигантской зрительской аудиторией. Социализм не только создал у нас новый тип культуры — культуру кинематографа, он вывел эту культуру на уровень мирового прогресса.

Я потому начинаю свой разговор о литовском кино с фильма «Живые герои», что в этой картине, на мой взгляд, наметилось художественное своеобразие литовского кино, основные линии нашей кинематографической эстетики. С одной стороны, это линия драматическая, линия кинематографа сильных чувств, крупных конфликтов, крупных героев; с другой — линия «лирико-описательная», где жизнь предстает в особом поэтическом измерении.

«Полярность» этих художественных тенденций в нашем кино является, на мой взгляд, естественным выражением своеобразия литовского национального характера, которое, соединившись с опытом строительства социалистической культуры, формированием новой гуманистической морали и этики, нашло отражение в литовском кино. Поэтому не случайно в нем возникли и развивались (конечно, не без потерь и не без досадных отклонений от верного курса) направление масштабно-эпическое и направление камерно-лирическое.

И то и другое художественное течение литовского киноискусства некоторое время были как бы разомкнуты, разобщены, отделены границами жанровой и тематической специфики; вероятно, строгость эстетических ограничений в данном случае не приносила особой пользы и не содержала значительных потенций роста.

Правда, сейчас на Литовской студии можно наблюдать нарушение этих границ. И «лирики» и «эпики», осваивая современные «городские» и «сельские» темы, начинают создавать такую поэтику, где в один тугой узел связываются дотоле полярные манеры кинематографического письма. Объяснить это, пожалуй, надо прежде всего тем, что литовские художники стараются отразить

самую жизнь в ее многообразных проявлениях

До сих пор взгляд литовских кинематографистов был обращен, главным образом, в прошлое республики. Наметившийся поворот к современной тематике — особенно в свете недавнего Постановления ЦК КПСС о кино — представляется мне чрезвычайно важным. Постановление Центрального Комитета партии справедливо и своевременно подчеркнуло, что «кинематографу недостает глубины в художественном отображении важнейших процессов современности. Не все делается для того, чтобы показать экономические, общественные и культурные преобразования, осуществляемые советским народом под руководством партии, запечатлеть важные социальные изменения, происходящие в жизни рабочего класса, колхозного крестьянства и интеллигенции, борьбу партии и народа за органическое соединение достижений научно-технической революции с преимуществами социалистического строя». На эту критику партии нам предстоит ответить делом. И мне кажется, что сегодня в Литве наступает время «взросления» кинематографа, время гражданski серьезного и ответственного подхода к проблемам советской действительности.

Думается, я не ошибусь и выражу не только свое мнение, но и мнение своих коллег, если скажу, что на нашем литовском экране мы «воевали и сражались» настолько долго и самоотверженно, что теперь нам пора перейти к показу мирных будней. Пришла пора уделить больше внимания отображению труда современного человека, его духовного мира, показу особенностей нравственного его склада, новой психологии. Мир меняется на глазах, меняется и человек — строитель, созидатель этого мира. И перемены происходят не в идиллически-гладкой обстановке, а в сложной борьбе: борьбе с узостью и консерватизмом мышления, борьбе с равнодушием и скептицизмом, с инертностью и недальновидностью. И в этих «битвах» можно обнаружить свою героику, увидеть то, что поможет делу воспитания последующих поколений, что послужит укреплению морально-политического единства нашего общества. Вряд ли кто будет сейчас оспаривать сложность разработки современной темы в искусстве. Художнику трудно успевать за бегущим днем, не просто запечатлевая его неповторимые и многоцветные приметы, а осмысливая сущность процесса, характер явления. Легче ориентироваться в уже отстоявшемся, отдалившемся на определенную дистанцию материале прошлых эпох или прошлых десятилетий. Но, вероятно, в том и состоит сила настоящего таланта, что он чутко устремляется к главному в современности. Со строгостью отсеивая все наносное, случайное, будничное, озаряет светом поэзии сокровенные и нерушимые основы новой жизни, совершенно незнакомой предыдущим поколениям.

Современная тема — это, наверное, самое действенное оружие в нашей политической борьбе, в утверждении революционной монолитности наших общественных, человеческих идеалов. В литовском кино уже показаны с достаточной художественной убедительностью цена и смысл нашей победы в минувшей войне, победы, со всей решимостью и бесповоротностью утвердившей на литовской земле социалистический образ жизни. Теперь нам предстоит с еще большей настойчивостью и требовательностью вторгнуться в сферу современной деятельности, трудовых свершений литовского народа.

Стоит на минуту обратиться к реальным цифрам, чтобы понять — взлет в жизни республики произошел буквально за последние десятилетия. Буржуазная Литва была страной полукустарной, аграрной, лишенной всяких перспектив европейской провинцией. Сегодняшняя Советская Литва — земля богатой и разветвленной индустрии, экспортирующая свою продукцию более чем в 70 стран. Всему миру теперь известны такие гигантские промышленные предприятия республики, как судоремонтный завод в Клайпеде, Каунасский радиозавод, Алитусский хлопчатобумажный комбинат, Вильнюсский завод топливной аппаратуры. По плану нынешней пятилетки уже в 1970 году промышленность и транспорт Литвы составляют две трети общей суммы национального дохода. Лицо республики сегодня — это и ее благоустроенные, электрифицированные села, 1500 колхозов и свыше 300 совхозов, оснащенные десятками тысяч тракторов и автомашин. За всеми этими цифрами, достижениями стоят живые люди, труженики, рабочие и

крестьяне Советской Литвы, которые изменили лицо республики вместе со своими товарищами по классу из других союзных республик. Рассказать об этих людях — долг кинематографистов, их первоочередная задача. Вот почему мы с таким вниманием, с такой ответственностью перечитываем сейчас знаменательные строки Постановления ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», где сказано и в наш адрес:

«Многие кинематографисты не используют всего богатства художественных средств для создания впечатляющего образа нашего современника, живущего в условиях развитого социалистического общества. На экране редко появляются герои, которые привлекали бы цельностью характера, человеческим обаянием, преданностью коммунистическим идеалам... В советском художественном и документальном кино должны находить талантливое отображение процессы коммунистического созидания и воспитания нового человека, претворения в жизнь бессмертных ленинских идей, исторические успехи в социалистическом преобразовании мира...»

Возвращаясь к разговору о наших литовских фильмах, посвященных прошлому страны, хочу коснуться еще одной темы — темы разоблачения национализма.

Героика подпольных схваток с фашизмом и классовых битв первых послевоенных лет навеки останутся в памяти нашего народа. И литовский кинематограф, я полагаю, сказал здесь свое весомое слово. Это время выразительно запечатлено в фильмах «Никто не хотел умирать» Жалакявичуса, «Мужское лето» Гедриса. Картина «Никто не хотел умирать» была и остается идейно-художественным камертоном, по которому выверяется сила и полнота социального звучания литовского киноискусства.

Картины Жалакявичуса и Гедриса, посвященные недавней истории нашего народа, содержат в своей идейно-эстетической структуре абсолютно современный нравственный и социальный аспект.

Я имею в виду тот внутренний, но весьма ощутимый и достаточно бескомпромиссный спор, который авторы этих картин ведут с реакционными националистическими воззрениями на «особую» роль «свободной» Литвы в системе прибалтийских государств. Жалакявичус и Гедрис самим пафосом образного строя своих произведений, точностью глубоко партийной художественной концепции наносят крепкий удар по шовинистическим мифам, еще и сегодня усердно декларируемым на Западе присяжными идеологами антикоммунизма. В этом смысле бесспорным достоинством и фильма «Никто не хотел умирать» и «Мужского лета» является характер изображения врагов, которые показаны людьми сильными, убежденными, но неизбежно идущими к краху и гибели: то «колесо» исторической «судьбы», о котором в свое время писал Бертольт Брехт, со всей беспощадностью возмездия должно пресечь кровавый и бесславный путь апостолов национальной «веры», «устоев», «избранничества». Крушение националистической мифологии показано в лучших литовских фильмах как процесс, имеющий не только объективный, но и драматический характер. Здесь особенно показателен финальный эпизод картины «Никто не хотел умирать», когда главарь банды Домовой, истекающий кровью, в агонии, говорит своему главному противнику Бронюсу: «Если бы ты знал, какая боль!», а Бронюс коротко бросает в ответ сухую и грозную реплику: «Нет, не знаю...» Многозначность этой сцены, безусловно, выражает и авторскую непримиримость и авторскую серьезность оценок сложных вопросов нашей истории...

Горячее желание средствами кинематографа рассказать о трагических и славных страницах биографии отечества, запечатлеть человеческие и общественные судьбы в решающие моменты истории заставило и меня поставить вместе с Жебрюнасом «Канонаду», снимать «Шаги в ночи», экранизировать роман Миколаса Слуцкиса «Лестница в небо». Последней моей работой на этом пути освоения кинематографа эпического была картина «Камень на камень». Недавно я закончил съемки новой ленты, по жанру она близка психологическому детективу и, очевидно, возникла как поиск новой жизненной натуры и новой авторской интонации. Но если картина эта

сделана в иной, чем предыдущие мои работы, стилистике, то верность общей традиции литовского кино — традиции требовательной, пристрастной оценки жизни, остросоциального анализа явлений — я стремился сохранить.

Нам кровно близка и понятна главная тенденция всего советского кинематографа сегодня — тенденция к созданию актуальных политических полотен, «весомо и зримо» откликающихся на зов времени.

Мы гордимся тем, что уроженец Литвы Витаутас Жалакявичус внес свой вклад в создание политического фильма на важнейшую тему борьбы с империализмом, поставив по сценарию, написанному им вместе с русским драматургом Валентином Ежовым, картину «Это сладкое слово — свобода!». Фильм этот — детище объединенного творческого коллектива литовских и московских кинематографистов — «весомо и зримо» воплотил интернациональные черты советского киноискусства.

У литовского кино глубокие и прочные идейно-художественные связи с кинематографом братских республик, с многонациональным искусством нашего Союза и прежде всего с русским искусством.

Первые картины на Вильнюсской студии ставились под руководством русских режиссеров. Одна из лучших лент Арунаса Жебрюнаса — «Последний день каникул» снята по новелле Юрия Нагибина. Его же картина «Красавица» представляет собой вольную интерпретацию рассказа Юрия Яковлева. К сюжету Ю. Яковлева Жебрюнас обращается и в своем новом фильме «Что сказал генерал?».

Общеизвестны успехи литовских актеров в фильмах других студий. Крупные удачи связаны с именами исполнителей из Паневежского театра, которые органически включаются в «чужой» национальный материал, демонстрируя глубокую идейность и высокое мастерство современного актерского искусства. Примечательно то, что актеры Д. Банионис, Б. Бабкаускас, А. Масюлис, Р. Адомайтис, И. Будрайтис, Л. Норейка легко обрели себя не только в фильмах соседних прибалтийских республик, но и в фильмах русских, украинских, белорусских, молдавских. Мы гордимся этим.

Гордимся и тем, что слава литовского изобразительного искусства, еще в начале века неотделимая от имени Чюрлёниса и продолженная живописными и графическими творениями Жмудзинавичюса, Кузминскаса, Юркунаса, Красаускаса, нашла свой экранный отсвет в работах оператора Ионаса Грицюса, в блистательно снятых им под руководством Григория Козинцева шекспировских трагедиях «Гамлет» и «Король Лир».

Ученик Андрея Москвина, Грицюс легко вошел в грандиозную стихию шекспировских страстей, опрокинутую в пространство кадра волей и мастерством Григория Козинцева. Вернувшись на отечественную студию, он использовал приобретенный на «Ленфильме» новый богатый опыт.

Это взаимопроникновение культурных пластов, их взаимодействие и взаимообогащение стали в советском кинематографе непреложным условием его плодотворного развития. Думаю, что такой фильм, как «Никто не хотел умирать», во многом обязан своим появлением новаторским революционным традициям многонационального киноискусства. А в свою очередь сама эта картина обогатила плодотворным опытом наш современный кинематограф, подняла его в определенном смысле на новую ступеньку исследования закономерностей истории, исследования своеобразия и общности судьбы и характера народа.

Активное и плодотворное сотрудничество нашего киноискусства с кинематографиями других союзных республик, разумеется, не сводится к частному, хотя и содержательному обмену художественным опытом.

Здесь налицо прежде всего корневая, глубинная общность наших целей, интересов, стремлений.

Кинематографические связи, братские взаимоотношения художников это лишь одна из многочисленных граней такого уникального и вместе с тем абсолютно закономерного в системе социализма явления, как дружба народов. Нельзя не вспомнить слова Л. И. Брежнева, дающие отчетливый и исчерпывающий ответ на вопрос, где искать первопричины, истоки национального единения в Советском Союзе. «Дружба народов,— говорил Л. И. Брежнев,— вошла в плоть и кровь нашей общественной жизни... Все народы нашей Родины видят друг в друге товарищей и соратников, помогают друг другу, вместе трудятся, вместе участвуют в борьбе за построение коммунизма. Таков величественный итог ленинской национальной политики».

Литовские кинематографисты — лишь один из отрядов в шеренгах большой армии советских кинематографистов.

И хотя творческая биография этого отряда коротка, она интересна и перспективна, ибо у нее есть продолжение. Продолжение, которое связано с поступательным и могучим шагом нашего кинематографического фронта, с неудержимым ростом всей нашей социалистической культуры.

В заботах о дне завтрашнем

Иван Иорданов

Двадцать лет минуло с той поры, как на экранах появилась марка новой киностудии — «Молдова-филм». Совпадение скромного юбилея нашей студии с грандиозным праздником всего советского народа представляется знаменательным. Все эти годы — от первых шагов до сегодняшнего дня — молдавское кино набиралось сил, знаний, ориентировалось на лучшие черты многонациональной советской культуры.

В краткой летописи молдавского кино почетное место занимают имена кинематографистов России и Украины, пионеров и энтузиастов нашей студии. Многие из них по сей день работают в Кишиневе, и творческая жизнь их неотделима от жизни Молдавии. Слаженная и плодотворная работа интернационального отряда кинематографистов республики еще раз подтверждает, что братство народов — неотъемлемая норма нашей жизни, питательная среда советского искусства.

Не какими-то келейными интересами живет молдавское кино, оно стремится идти в русле тех идей, тех забот, которым подчинено творчество кинематографистов страны, всех национальных республик Союза.

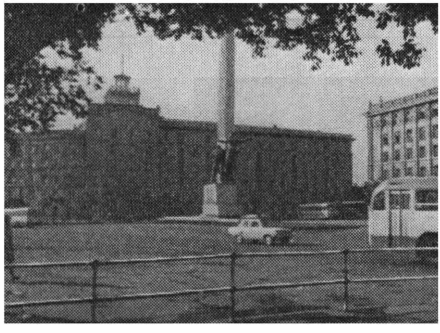
Ныне советское кино стало одним из важнейших факторов идейного и эстетического воспи-

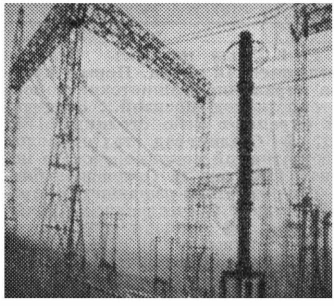
50 лет СССР

МОЛДАВСКАЯ СОВЕТСКАЯ СОЦИАЛИСТИЧЕСКАЯ РЕСПУБЛИКА

А этот светлый мир
И вспаханные нови,
Он весь — горячий сгусток братской крови,
Он — солнце дружбы,
Победитель тьмы!

Андрей Лупан





тания народных масс. В нашей стране создаются фильмы, которые вдохновляют советский народ на борьбу за коммунизм, несут всему человечеству правду социалистических идей и оказывают огромное влияние на передовых художников зарубежных стран.

Год от года расширяется производственная программа киностудии «Молдова-филм»: объем выпуска игровых, документальных и научно-популярных фильмов, намеченный на ближайшую пятилетку, равен объему продукции за все прошедшие двадцать лет. Однако менее всего должны успокаивать нас цифры.

Высокое предназначение советского киноискусства обязывает нас быть максимально требовательными к себе. И в этой связи мне хотелось бы вспомнить ряд молдавских фильмов, уже знакомых зрителям страны.

Героика революционной борьбы, бессмертный подвиг советских людей, вставших на защиту Отчизны в годы военных испытаний, дела и помыслы современника, строителя нового общества — таковы объекты пристального внимания молдавских сценаристов и режиссеров.

Страницы революционного прошлого нашей республики открыли фильмы: «Взрыв замедленного действия» (1970, режиссер В. Гажиу) — о деятельности революционеров, создавших в России одну из первых подпольных типографий газеты «Искра»; «Сергей Лазо» (1967, режиссер А. Гордон) — о легендарном герое гражданской войны Сергее Лазо; «Красная метель» (1971, режиссер В. Паскару) — о борьбе трудящихся Молдавии за власть Советов.

Тема интернациональной солидарности взволнованно и проникновенно раскрывается в фильме «Это мгновение» (1968, режиссер Э. Лотяну), рассказавшем об участии молдаван в интербригадах, боровшихся с фашизмом в республиканской Испании.

Подвигу молдавского народа, сражавшегося вместе с народами братских республик нашей страны против врага в Великой Отечественной войне, посвящены фильмы «Марианна» (1967) и «Риск» (1970) режиссера В. Паскару, «Самый жаркий август» (1967) режиссера М. Израилева и другие произведения.

Я не случайно отметил эти фильмы среди недавних работ киностудии «Молдова-филм». Разумеется, они не равноценны и не все относятся безоговорочно к нашим удачам. Но все же, убежден, каждая попытка творческого осмысления и воплощения тематики значительной чрезвычайно много дает коллективу студии, воспитывает в молодых кинематографистах (а их у нас большинство) партийную пристрастность, умение глубоко анализировать связь событий недавней истории с проблемами актуальными.

В наши дни происходит действие фильма «Обвиняются в убийстве» (1969, режиссер Б. Волчек), удостоенного Государственной премии СССР. Достоверность, актуальность социальных и нравственных проблем сделали фильм заметным явлением в советском киноискусстве последних лет.

Наш современник, секретарь сельского райкома партии, активный борец за все новое

В 1941 году началась Великая Отечественная война. Первое крупное поражение фашистские войска потерпели под Москвой... Зенитчицы охраняют небо столицы, 1941 год. ● Сталинград стал символом несокрушимой мощи советского народа, 1943 год. ● Орловская битва была одной из решающих операций Великой Отечественной войны, 1943 год. ● Близок день, когда враг будет выброшен с родной советской земли. Белорусские партизаны на параде в Минске, 1944 год. ● 30 апреля 1945 года советские воины водрузили знамя Победы над рейхстагом.

и передовое, для которого партийная работа стала призванием, — таков центральный герой в фильме «Офицер запаса» (1971, режиссеры В. Демин, Ю. Борецкий).

Несомненными художественными достоинствами и самобытностью отмечен музыкальный фильм «Лэутары» режиссера Эмиля Лотяну. Ярко и выразительно воплощена в нем мысль о глубоких народных корнях молдавской музыки. На Международном фестивале в Сан-Себастьяне 1972 года в Испании кинофильму «Лэутары» присуждена вторая премия фестиваля —«Серебряная раковина» и две национальные премии: приз «Гипускуа»— за художественное воплощение темы и приз «Гаксен»— за лучший фильм фестиваля.

Самые разнообразные сферы социалистического бытия, истории Советского государства становятся предметом исследования документалистов «Молдова-филм». Такие картины, как «За Советскую Родину», «В союзе равных», «Дни моей жизни», «Человек, вскрой конверт», «Растут три тополя», «Зов земли», публицистичны и эмоциональны.

Немалую помощь работникам разных отраслей народного хозяйства в пропаганде передового опыта и внедрении новейших достижений науки и техники оказывают научно-популярные фильмы, выпуски киноперподики.

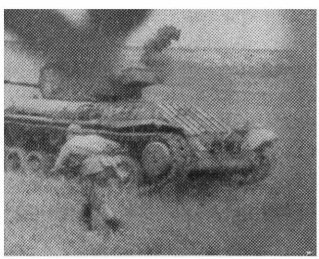
Оглядывая пройденный путь, мы радуемся успехам, гордимся завоеванными позициями, чувствуем себя сплоченным, прошедшим боевую закалку отрядом многонациональной армии советских кинематографистов. Перед молдавским киноискусством широкая и ясная дорога.

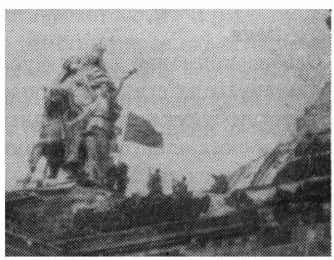
С тем большей остротой должны мы сосредоточить внимание на нерешенных вопросах и задачах. Слишком многое предстоит сделать, слишком велик наш долг перед нашим зрителем, перед Родиной. Об этом всем нам напомнил Центральный Комитет Коммунистической партии Советского Союза в Постановлении «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии». Высшую степень справедливости и своевременности этого обращения партии к художникам подтверждает и жизнь нашего общества и жизнь киноискусства.

Представители всех отрядов советских кинематографистов глубоко разделяют озабоченность, высказанную в Постановлении ЦК КПСС, о том, что в наших картинах не используются еще «в полной мере возможности кинематографа для усиления интернационального и патриотического воспитания трудящихся, для всестороннего отображения процессов расцвета и сближения социалистических наций, укрепления братской дружбы народов СССР».

И здесь, думается мне, вклад молдавских работников кино мог бы быть весьма ценен. Воплощенные в яркую художественную форму, в эмоциональные образы те авторские замыслы, что возникают на основе глубокого изучения истории Советской Молдавии, подлинного знания ее сегодняшнего дня, могут, должны стать знаменательным фактом всего нашего многонационального советского искусства.

Партия учит нас средствами кино раскрывать сущность и смысл ленинской национальной политики, показывать расцвет и сближение советских наций и народностей, их успехи в эконо-





мическом, социальном и культурном развитии. Богатый материал предлагает художникам опыт Советской Молдавии! В любой области жизни вы найдете убедительное подтверждение победы ленинского курса, торжества осуществленных на практике ленинских идей.

Молдавские кинематографисты хорошо понимают, что тема дружбы народов СССР, социалистического интернационализма, так же как и борьба с проявлениями национальной ограниченности должны занимать важное место в их творчестве.

Наша республика готовится отпраздновать в 1974 году свое 50-летие. Полноправная сестра в дружной семье народов СССР, она живет сегодня богатой и насыщенной трудовой и культурной жизнью. На наших глазах меняется лицо родной земли, меняется человек, его труд.

Но можем ли мы, работники кино, сказать, что фильмы наши (игровые и документальные) достойно запечатлели всю красоту и величие современности, многообразие жизни социалистического общества, сложный и цельный облик человека, убежденного и мужественного, активного борца за коммунистические идеалы?

С горечью вынуждены мы признать, что многие фильмы киностудии «Молдова-филм» не отвечают этим критериям, что иные из них маловыразительны, не содержат художественного исследования важнейших процессов жизни и вряд ли способны взволновать зрителя.

Многим произведениям не хватает философской глубины, остроты видения и высокой гражданственности в трактовке жизненных явлений. Гражданская зрелость, целенаправленность творчества, глубокое понимание высоких целей советского киноискусства в условиях непрекращающейся борьбы за человека, которая идет сегодня в мире, должны стать, но еще не стали неотъемлемыми качествами наших художественных произведений.

Из идей, составивших содержание партийного постановления, мы извлекаем не только общие для всех кинематографистов задачи, но и определенную программу действия специально для себя.

Программа эта предусматривает продолжение кропотливой воспитательной работы в творческом коллективе студии, борьбу за повышение художественного уровня фильмов, за эффективную организацию производственного процесса. Наши усилия увенчаются успехом лишь в атмосфере партийного, принципиального отношения каждого кинематографиста к своему делу, в атмосфере взаимной взыскательности, упорного труда, смелых поисков. В создании такой атмосферы должен сыграть свою роль Союз кинематографистов Молдавии.

Сейчас Госкино республики и киностудия «Молдова-филм» уже осуществляют — при доброжелательной и широкой помощи партийных органов — целый ряд практических мер, которые представляются нам важными и эффективными для дальнейшего развития национального киноискусства.

Введение перспективного тематического планирования позволит четко и целенаправленно организовать работу сценарно-редакционной коллегии с авторами, заблаговременно обеспечить киностудию сценариями на актуальные темы, предусмотреть жанровое разнообразие фильмов. В плане студии на 1973—1977 годы большое место занимают картины, связанные с революционным прошлым Молдавии: это «Мосты» (по мотивам романа И. Чобану), «Татарбунары», «Павел Ткаченко» и целый ряд других фильмов, связанных со славной, богатой героикой историей нашего края.

Особое внимание будет уделено произведениям о наших современниках, молодых людях и представителях старшего поколения, рабочих, колхозниках и трудовой интеллигенции. В этом пятилетии будут созданы фильмы о молодом депутате поселкового совета; о жизни и труде сельских рабочих одного из крупных агропромышленных комплексов Молдавии; о молодых строителях Молдавской ГРЭС.

Думаем мы порадовать зрителей и яркой солнечной комедией, основанной на богатстве и красочности народного творчества.

Почти ежегодно киностудия будет выпускать фильмы для детей и юношества, что должно способствовать патриотическому воспитанию нашей молодой смены.

Наши кинодокументалисты и в будущем году продолжат работу по созданию фильмов, раскрывающих достижения молдавского народа в области экономики, общественного и культурного развития, таких, как «Член правительства», «Руководитель-коммунист», «Депутат», «Культура приходит в село», «Наставники». Важному событию в жизни нашей партии — предстоящему обмену партийных документов — будет посвящен фильм «Партийный билет». Будут созданы фильмы, продолжающие серию очерков об истории нашей республики: ленты «Из пепла возрожденная» и «Серпом и молотом сильна» расскажут о послевоенном периоде восстановления и о трудовом союзе рабочего класса и колхозного крестьянства Молдавии.

С целью создания значительных произведений, отражающих трудовую и культурную жизнь республики, объявлен открытый республиканский конкурс на лучший киносценарий полнометражного художественного фильма. Наши писатели, поэты, кинодраматурги, журналисты принимают в нем активное участие.

Нас вообще радует постоянное участие в создании молдавских фильмов таких опытных и одаренных писателей, как К. Шишкин, В. Иовицэ, С. Шляху, Г. Маларчук, И. Гайсанюк, Л. Мищенко, А. Лупан, К. Кондря. Но, к сожалению, еще немало интересных литераторов обходит кинематограф стороной. Госкино и Союз кинематографистов республики приложат необходимые усилия для привлечения на киностудию новых авторов, способных воплотить в своих сценариях волнующие, значительные темы нашего времени.

Начинающим кинодраматургам большую помощь окажет организованная в этом году на студии сценарная мастерская, где созданы все условия для интересной и вдумчивой работы.

Сегодня в производстве студии «Молдова-филм» героическая лента «Баллада о Котовском» (режиссер В. Гажиу).

Режиссер Я. Бургиу снимает киноповесть «Дом для Серафима» — герои этого фильма наши современники, труженики Советской Молдавии.

В основе картины «Непримиримые» (режиссеры Н. Гибу и М. Израилев) — важные страницы революционной истории молдавского народа.

Фильм «Спасенное имя» (режиссеры В. Демин и Д. Моторный), а также полнометражные телефильмы «Рыцарь с последней парты» (режиссер В. Брескану) и «Красно солнышко» (режиссер В. Паскару) адресованы детям и юношеству.

Недавно начата работа над картиной «Дмитрий Кантемир» (режиссеры В. Иовицэ и В. Калашников) — о выдающемся государственном деятеле Молдавии и России, блестящем ученом и писателе, современнике и сподвижнике Петра I. В его делах и трудах отразилась многовековая дружба молдавского и русского народов.

Сейчас, в год 50-летия образования Советского государства, мы с новой остротой и ясностью думаем о том, какие поистине неограниченные возможности для развития культуры, искусства народов дает социалистический строй. Все то, чем мы можем гордиться сегодня в области нашей молдавской кинематографии, рождено именно условиями социалистического бытия, условиями государственного строя, начертавшего на своем знамени идеи коммунистического строительства и дружбы народов. Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» нацеливает на полное использование предоставленных нам возможностей. И мы заверяем партию, что со всей мерой гражданской ответственности, с полной отдачей своих сил ответим делом на ее призыв.

Мы верим, что равнение на лучшие образцы советского многонационального искусства, глубокая слитность с высокой идейной устремленностью всего советского народа помогут нам в новых своих работах достойно отразить наше великое время.

Для всей нашей огромной семьи

Вия Артмане

Кинематограф, хотя ему уже и перевалило за седьмой десяток, принято называть искусством молодым. Что же сказать тогда о латышском кино, которое стало набирать силы лишь после Великой Отечественной войны, когда в республике прочно и навсегда утвердилась Советская власть.

Разумеется, порывшись в архивах, можно найти упоминания о наивных немых лентах довоенного времени, об одиноких и во многом случайных попытках создать национальное латышское киноискусство в буржуазной Латвии.

То, что оказалось невозможным в небольшом буржуазном государстве, стало реальным и необходимым в Латвийской Советской Социалистической Республике. Латышская культура получила новые точки соприкосновения с родственными культурами других народов Прибалтики, с великой культурой русского народа, с прекрасными культурными традициями всей многонациональной семьи народов СССР. Революционно-демократические тенденции, вызревавшие в лучших произведениях латышского искусства, обрели теперь прочную основу, заняли по-настоящему ведущие позиции в литературе, изобразительном искусстве, театре, в национальном кинематографе. Их пафос, их боевой, наступательный характер были обусловлены единством задач, стоящих перед всем советским обществом; место искусства в этой борьбе было и почетным и ответственным.

Латышскому искусству предстояло развиваться уже не келейно, камерно, замкнуто; оно вливалось в единый поток могучей социалистической культуры, восприняло ее пафос, ее идеалы, ее динамику И отныне художнику с берегов Балтики не могли быть безразличны отзвуки событий величественных, но... далеких. Сомкнулись расстояния. Латышский читатель, зритель, слушатель жадно стремился осмыслить грандиозность процессов, происходящих во всей его необъятной Родине, он радостно ощутил себя великой силы частицей.

Все это идейное богатство вошло теперь в арсенал латышского искусства, открыв перед ним новые, воодушевляющие перспективы. Художники Латвии могли теперь обращаться к многомиллионной аудитории. Принципы народности, партийности искусства получили в их лучших произведениях свободное, естественное и полное выражение.

С этим решающим поворотом в развитии латышской культуры совпало по времени рождение национального кинематографа.

Уже в 1945 году были созданы в Риге студии художественных и хроникально-документальных фильмов. У истоков нашего кино, рядом с известными теперь латышскими художниками, стояли такие интереснейшие мастера русского киноискусства, как А. Иванов, поставивший фильм «Возвращение с победой» по пьесе В. Лациса, Ю. Райзман, снявший картину о Яне Райнисе, оператор Э. Тиссэ, режиссеры Я. Протазанов, П. Арманд и Л. Луков, идейно-творческий вклад

которых навсегда остался в истории латышского кино. В совместной работе с ними крепло мастерство наших молодых режиссеров, операторов, кинодраматургов. Так, одной из лучших лент латышского кино и по сей день остается картина «Весенние заморозки», поставленная П. Армандом в содружестве с Леонидом Лейманисом. Они удивительно дополняли друг друга — этот в высшей степени культурный, тонкий, прошедший хорошую реалистическую школу русский режиссер и романтический, темпераментный, с бурной фантазией латышский актер, только недавно пришедший тогда в кинорежиссуру.

Зерна посева упали на благодатную почву. К моменту возникновения национального кинематографа у нас было уже развитое театральное искусство с богатыми традициями, которые все мы стремимся бережно хранить. Была литература, которую украшали имена А. Упита, В. Лациса, Р. Блаумана, Я. Райниса, братьев Каудзит... Были, наконец, крупные актеры — именно актерское мастерство прежде всего обращает на себя внимание во многих латышских фильмах.

Еще в первой экранизации романа Вилиса Лациса «Сын рыбака»,— вероятно, лучшем из довоенных фильмов, снятых в буржуазной Латвии,— надолго запоминалась прекрасная работа Петера Луциса в роли Оскара. Фильм запечатлел юность этого большого мастера, нашего первого популярного киноактера, ныне народного артиста республики. В создании ранних произведений латышского советского кинематографа участвовали такие крупные художники, как Янис Осис, Эльза Радзинь, Волдемар Зандберг, Эдуард Павул, Ян Грантынь, сыгравший в фильме «Райнис» роль великого народного поэта. Они принесли с собой на экран высокую исполнительскую культуру, традиционную для латышского театра.

Все это не могло не сказаться на характере молодого национального кинематографа. Он стремился сохранить и развить остросоциальное, гуманистическое направление, которое отличало лучшие произведения латышского искусства. А если говорить об эстетике нашего кино, то в нем прежде всего сильно влияние литературы, оно чаще повествовательно по своей структуре, склонно к поэзии, а актерское исполнение отмечено некоторой возвышенностью стиля.

Эти черты, как черты любого развивающегося творческого явления, трудно оценивать однозначно. Здесь есть свои «за» и «против». Лацис, Упит, Блауман дали кинематографу завидный драматургический материал; экранизации их произведений вошли в несомненный актив латышского киноискусства. С другой стороны, явно выраженная «литературная» стилистика нашего кино привела, быть может, к определенной жанровой монотонности.

«Возвышенность» актерской манеры традиционна в латышском театре. Черта эта, думается, глубоко органична: сам латышский язык чрезвычайно певуч и мелодичен; современный бытовой «говорок», сценическая речь «про себя», столь модные в наши дни, разрушают красоту языка. Я убеждена, что абсолютное отождествление речи актерской с речью бытовой убивает всякое искусство. Но совершенно ясно и то, что любые «котурны» неприемлемы сегодня ни в театре, ни, тем более, в кино. Идут поиски разумной меры. И хотя для латышской актерской школы с ее специфическими традициями эти поиски нелегки, они особенно важны. Их необходимость продиктована не только, так сказать, эстетическими требованиями времени, но и тем обстоятельством, что латышское искусство влилось в общий поток единой советской социалистической культуры. Эволюция латышского искусства проходит теперь в тесной связи с общими процессами художественного развития всей страны.

Глубинная, всепроникающая связь кино с литературой и театром в нашей республике имеет прочные корни. Искусства более древние, чем кино, дали Рижской киностудии ее первых мастеров. И лишь потом уже пришли в ее павильоны молодые режиссеры, операторы, художники, выпускники ВГИКа, составившие вместе с ветеранами ядро современного латышского кино.

От театральных традиций идут в своем творчестве такие мастера, как Леонид Лейманис, автор известных лент «Наурис», «Капитан Нуль», «Эдгар и Кристина», «У богатой госпожи»; Александр Лейманис, чьи остросюжетные, динамичные картины об «Армии Трясогузки» завоевали

успех у молодежной аудитории, а последние ленты «Слуги дьявола» и «Слуги дьявола в чертовой мельнице» продолжают черты типично латышской национальной народной комедии. Среди режиссеров молодого поколения мне хочется отметить Гунара Пиесиса. Его первая картина «Спасибо за весну» вызвала в свое время справедливую критику. И все же нельзя было не заметить ярких творческих потенций начинающего, только что пришедшего со вгиковской скамьи режиссера,— у него явно было что сказать в искусстве. Недавняя экранизация произведения Р. Блаумана «В тени смерти» подтвердила это: фильм оказался интересным, в нем немало актерских удач.

Особая гордость нашей студии — операторы. За два десятилетия у нас выросли свои кадры, воспитанники ВГИКа, люди увлеченные, со своим почерком, с собственной художнической индивидуальностью: М. Рудзитис, М. Звирбулис, Г. Пилипсон, Я. Бриедис, М.Клейн, Г.Скулте...

У нас есть что записать в свой актив. Однако кинематографисты Латвии сознают свой долг перед зрителем и, надо сказать, относятся к собственному творчеству весьма критично. Ведь рядом с фильмами, завоевавшими признание, рядом с несомненными удачами соседствуют ленты, в которых реальное жизненное содержание подменено жизнеподобными схемами, истинные, значительные конфликты — упрощенными, придуманными, которые сводятся иной раз к экзотичным «комплексам» героев. Картины, ставшей бы событием на союзном экране — таким, каким была лента наших литовских друзей «Никто не хотел умирать», — у нас пока не появилось.

В планах Рижской киностудии значительное место занимают фильмы историко-революционной тематики, картины, посвященные героике Великой Отечественной войны, и, конечно, произведения о современности. Снимаются фильмы о жизни ближайшего сподвижника Ф. Дзержинского, одного из славных латышских красных стрелков Я. Петерса, фильм о Яне Фабрициусе — «Прикосновение». Выходит на экраны картина В. Круминьша «Наследники военной дороги»— о людях сегодняшнего села, о трудных поисках жизненных путей. Ленту на патриотическую тему «Капитан Джек» ставит по сценарию Ю. Яковлева режиссер А. Неретниеце; приключенческий фильм «Шах королеве бриллиантов»— режиссер А. Бренч.

Еще рано предрекать судьбу этих картин. Но хочется, чтобы они принесли радость зрителям, а значит и творческому коллективу людей, работающих в павильонах Рижской киностудии.

...Как у любой актрисы, у меня есть любимые роли в кино. Все они — так получилось — сыграны на студиях других республик. На «Ленфильме» родилась моя Соня из «Родной крови»— образ, с которым до сих пор связывают меня какие-то очень прочные человеческие нити. На Вильнюсской студии протекала работа над картиной «Никто не хотел умирать», в Свердловске — над фильмом «Сильные духом». И мне жаль, что в фильмах нашей Рижской студии так и нет у меня до сих пор роли, которую можно было бы поставить рядом с этими тремя.

Мне трудно — да и не нужно — говорить от имени всех латышских актеров. Но хочу только напомнить, что идеального кандидата на роль «человека из легенды» Николая Кузнецова разглядели в Гунаре Цилинском опять-таки свердловские кинематографисты, и именно в их фильме «Сильные духом» к актеру пришел настоящий всесоюзный успех. Свою самую значительную экранную роль Эльза Радзинь сыграла в «Гамлете» у Г. Козинцева. Тот же Козинцев открыл для кино прекрасный трагедийный талант Карла Себриса, поручив ему роль Глостера в «Короле Лире». Дзидру Ритенбергс кинозрители узнали прежде всего как горьковскую Мальву из фильма Киевской киностудии имени А. П. Довженко...

Творческое сотрудничество латышских актеров с кинематографистами русских, украинских, белорусской, литовской, армянской студий стало великолепной, радующей всех нас традицией. Встречи с большими мастерами различных театральных и кинематографических школ обогащают, они особенно благотворно влияют на развитие латышского актерского искусства, находящегося сейчас, как я уже говорила, в трудных поисках соответствия национального *исполнительского стиля и современных экранных и сценических требований.*

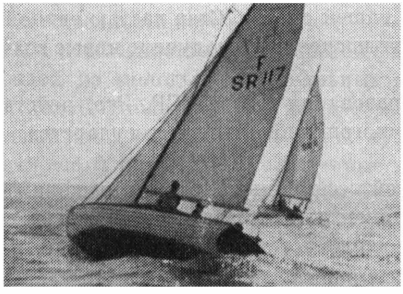
50 лет СССР

ЛАТВИЙСКАЯ СОВЕТСКАЯ СОЦИАЛИСТИЧЕСКАЯ РЕСПУБЛИКА

...И колокол жизни звучней говорит:
«В борьбе и победах, в ненастье и счастье
Нам к солнцу грядущего вместе стремиться,
К всемирному утру, когда воедино
Сольется биенье мильонов сердец!»

О солнце Советов! О солнце святое!
И дом и весь мир мне дарован тобою!

Ян Судрабкалн



Необыкновенно плодотворным оказалось для латышского театра и кино сотрудничество с мастерами русской культуры. До сих пор еще в памяти у ветеранов латышской сцены встречи с корифеями русской театральной режиссуры Н. Горчаковым, В. Топорковым, Ю. Завадским, которые приезжали к нам консультировать постановки русской классики. В фильмах Рижской киностудии в разные годы снимались Б. Фрейндлих, В. Шалевич, О. Басилашвили, Г. Тонунц, В. Медведев, А. Кочетков, П. Шпрингфельд. А блистательные выступления И. Смоктуновского, П. Глебова, Р. Недашковской, О. Коберидзе, В. Зельдина в фильмах-операх, поставленных на нашей студии В. Гориккером, заставило всех нас круто изменить свое отношение к этому «некинематографическому» и, как нам тогда казалось, творчески неинтересному для актера жанру.

Общение с мастерами русского театра и кино принесло новые краски в актерское искусство Латвии, помогло освободиться от излишней патетики, прийти к более строгому реалистическому рисунку игры.

Моим первым партнером принципиально новой для меня актерской «закваски» был Евгений Матвеев, исполнитель главной роли в фильме «Родная кровь». Я могла в полной мере оценить убедительность предложенной Матвеевым скупой, но внутренне чрезвычайно содержательной манеры игры. Событием стала для меня и встреча на съемочной площадке с Донатасом Банионисом, представителем специфичной актерской школы Паневежского театра — очень чуткой, требующей необыкновенно точного эмоционального настроя. Творческое общение с мастерами столь различных школ помогало мне обрести актерскую свободу, пластичность, раскованность.

Лишь в такой атмосфере творческого соревнования, взаимообогащения, постоянной учебы друг у друга и может двигаться вперед искусство в нашей стране. Став частью единой по сути, многонациональной по форме советской культуры, латышское кино получило новые возможности для своего развития.

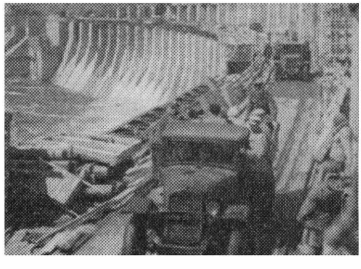
Мы отмечаем знаменательную дату —50-летие образования Союза ССР. Это, действительно, большой праздник, подтверждающий силу нашего многонационального государства, крепкую дружбу советских народов.

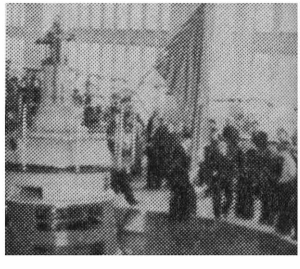
Мы, кинематографисты, независимо от того, в какой республике работаем, выходим на широкий, в с е с о ю з н ы й экран, обращаемся к миллионам людей разных национальностей. Как же ответственна наша работа! Как чутко должны мы держать руку на пульсе жизни, как важно нам знать потребности, запросы зрителей!

До сих пор еще я получаю письма, адресованные Соне, моей героине из фильма «Родная кровь». Среди них есть письма ветеранов войны — их авторам оказалась близка тема картины. Письма, написанные женщинами, которым трудно пришлось в жизни. Они нашли в нашем фильме поддержку — разве это не лучшая награда художнику? Есть письма с треугольным штемпелем полевой почты. Пишут из армии парни, спрашивают: а есть ли она на самом деле, такая любовь,

---

Победоносно завершив войну, советский народ приступил к мирному строительству. В кадре — возрождение Днепрогэса. 1945 год. ● Латвия. Кечимская ГЭС была восстановлена с братской помощью рабочих ленинградского Металлического завода, 1947 год. ● На шахтах Донбасса вновь пошел на гора́ уголь, 1947 год. ● Возрождаются разрушенные предприятия страны. Снова пускает на рельсы свою продукцию Ворошиловоградский паровозостроительный завод, 1947 год. ● Киргизия — бывшая окраина царской России. Сегодня в этой республике широко расцвели наука и искусство, 1950 год.





как в фильме — верная и самоотверженная? У них вышло иначе: кого-то не дождалась невеста, не осилив разлуки. И вот уже первая житейская беда и неуверенный вопрос: а есть ли вообще любовь?..

К сожалению, невозможно ответить в отдельности на каждое из этих взволнованных, откровенных, исповеднических писем. Но можно сделать выводы. Можно извлечь уроки. Можно увидеть проблемы, искусством еще не затронутые или затронутые только слегка, мимоходом.

В этих письмах из городов и сел, разделенных тысячами километров, — поразительная общность взглядов на жизнь, критериев в оценках, идеалов, надежд, устремлений... Читая их, уже не разумом, а душой чувствуешь: ты работаешь для всей нашей огромной семьи, живущей одними заботами. Семьи, поистине объединенной р о д с т в о м к р о в и, потому что единство это выстрадано историей, освящено общей борьбой, общим трудом и общей мечтой. Наши народы вместе боролись с чумой человечества — фашизмом. Наши матери оплакивали своих погибших на фронтах войны сыновей — единым было их горе. Наши солдатки гордо несли свою тяжкую долю в селах России и Украины, в горах Кавказа и Киргизии, в городах Прибалтики и Белоруссии — им ли не понять друг друга? Наши отцы и братья освобождали страну от оккупантов — им ли не помнить своего родства, оплаченного совместно пролитой кровью?

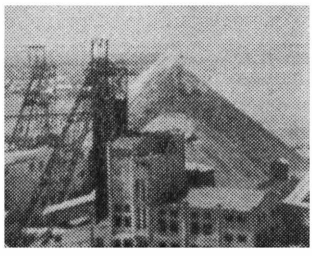
Письма... След, который оставляют наши фильмы в душах людей... Нужно, чтобы этот камертон — отзвук волнений зрительных залов — стал для нас мерилом всех еще не созданных духовных ценностей, которые рождаются сегодня в съемочных павильонах. Их ждут зрители — доверчиво и радостно, как праздника. И как хочется, как важно не обмануть этих ожиданий!

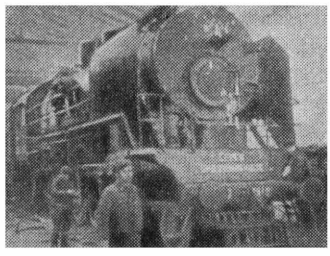
Об ответственности перед зрителем, перед народом еще раз напомнило нам недавнее Постановление ЦК КПСС, проникнутое заботой обо всем нашем большом кинематографическом хозяйстве и о каждой из молодых национальных кинематографий в отдельности. Высокую оценку получило в этом Постановлении успешное развитие кинематографии в союзных республиках — одно из величайших достижений советской культуры.

Неисчислимы преимущества, которые получает для развития своей национальной культуры каждый из больших и малых народов, входящих в наш Союз. О собственной кинематографии еще только мечтают многие страны мира, по населению значительно превосходящие нашу Латвию. Глохнут в условиях жесточайшей конкуренции любые попытки создавать свои фильмы даже в некоторых развитых странах Европы.

Лишь в обстановке дружеской помощи, заинтересованной поддержки, постоянного внимания всех народов-братьев могли достичь сегодняшних успехов кинематографии наших национальных республик.

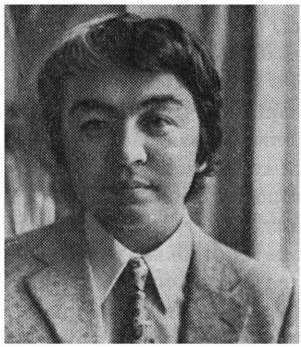
Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» открывает перед работниками кино широчайшие перспективы в художественном осмыслении





и освоении громадных идейных, жизненных богатств, которыми живет наша страна. Потребовав от художников кино мобилизации всего их творческого потенциала, оно предоставляет новые возможности для сотрудничества между мастерами разных республик нашей страны.

На этом пути начиналась латышская кинематография. И мы верим: в добром сотрудничестве со всеми братскими кинематографиями — залог ее дальнейшего успешного развития.



Самый младший брат

Болот Шамшиев

Кинематограф Киргизии — младший брат в многонациональной семье советского киноискусства. Первый художественный фильм студия «Киргизфильм» выпустила всего шестнадцать лет назад, в 1956 году — это была «Моя ошибка» режиссера И. Кобызева. Даже со скидкой на «пробу пера» ее невозможно отнести к удачам нашего кино.

Но еще до открытия во Фрунзе художественной киностудии московские кинематографисты сняли у нас в республике и на нашем жизненном материале картину, которая по праву может считаться первым поистине киргизским национальным кинопроизведением. Я имею в виду «Салтанат» молодого тогда сценариста Р. Буданцевой и режиссера В. Пронина.

Не сразу наше юное кино сумело творчески воспринять уроки русских товарищей. Первый этап развития киргизского искусства экрана был скорее ученическим. Лавров нам не принесли ни «Девушка с Тянь-Шаня», ни «Токтогул», ни «Джура».

Однако, как известно, неудачи тоже приносят пользу. Постепенно, шаг за шагом накапливался творческий и социальный опыт. А слабости, свойственные нашей художественной кинопродукции ранних лет, проистекали, мне думается, оттого, что фильмы ставились людьми, весьма поверхностно знавшими жизнь киргизского народа. Поэтому развитие киноискусства республики зависело прежде всего от подготовки квалифицированных национальных кадров. И мы, кинематографисты Киргизии, никогда не забудем, какую серьезную роль сыграл в этом деле ВГИК, мы навсегда сохраним в сердцах благодарность и глубочайшее уважение к выдающимся мастерам — нашим учителям и наставникам.

Я думаю, что с «поздним рождением» киргизскому кино в чем-то и повезло. Мы начинали, когда весь советский кинематограф — не только русский, украинский, грузинский, имевшие богатые традиции, но и братских среднеазиатских республик—достиг значительных успехов. На экран один за другим выходили фильмы, которые мы уже привычно считаем советской классикой. Следовательно, нам было у кого и на чем учиться. Мы начинали не с нуля, потому что развивались не изолированно — в нашем распоряжении были бесценные сокровища, накопленные советским киноискусством.

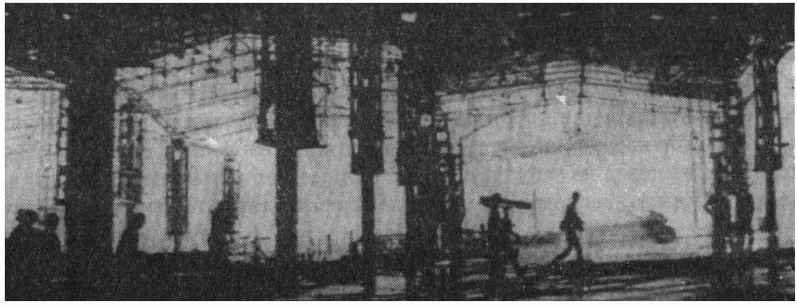
Время шло. Жанровые рамки нашего кино расширялись. Крепло мастерство. Интерес зрителей вызвал своеобразный фильм-сказка «Легенда о ледяном сердце», который под руководством

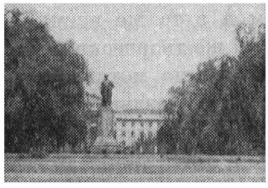
50 лет СССР

КИРГИЗСКАЯ СОВЕТСКАЯ СОЦИАЛИСТИЧЕСКАЯ РЕСПУБЛИКА

Я киргиз. Древних гор старожил,
здесь я вырос и песни сложил.
Здесь я крылья души распростер,
как заря над просторами гор.
Кто посмеет унизить меня —
весь советский народ мне родня!

Кубаныч Акаев





Сергея Иосифовича Юткевича поставили во Фрунзе выпускники ВГИКа А. Сахаров и Э. Шенгелая. Заметной стала историко-революционная лента «Далеко в горах», поставленная нашей студией совместно с «Казахфильмом» по сценарию Т. Абдумомунова,— первая самостоятельная работа режиссера А. Карпова.

Поскольку кино — искусство синтетическое, то его уровень неизбежно зависит от того, насколько развиты смежные искусства. История киргизского кино сложилась таким образом, что его главным катализатором и одновременно камертоном стала литература.

В те годы, когда наш кинематограф делал первые, еще неуверенные шаги, национальная художественная литература, особенно проза, переживала бурный расцвет, оказывая мощное влияние на экранное искусство. И новый этап развития киргизского кино оказался тесно связанным с творчеством лучших писателей республики. В первую голову — Чингиза Айтматова.

Суровый реализм, социальная острота, яркие, глубокие характеры, насыщенность драматическими конфликтами и в то же время тонкая лиричность айтматовских книг — какие богатейшие возможности для перевода на язык экрана! Но такой перевод требует точного проникновения в замысел автора, в его мировосприятие, во внутренние, интимнейшие законы творческого «я» писателя. Ведь при всей конкретности и предметности видения мира, свойственных Айтматову, обобщение жизненных явлений в его произведениях не дается впрямую, а выявляется постепенно, во всей художественной ткани повести или рассказа. Потому так часто соблазнялись кинематографисты идеей экранизировать то или иное произведение Айтматова. Потому же и неудач на этом пути кинематограф насчитывает едва ли меньше, чем успехов...

Не удивительно, по-моему, что первой настоящей удачей киргизского кинематографа стала экранизация повести Ч. Айтматова «Верблюжий глаз» — дипломный фильм выпускницы ВГИКа Ларисы Шепитько «Зной». В картине столкнулись не просто два разных характера, но — два разных взгляда на жизнь. Победа над озлобленным псевдопередовиком трактористом Абакиром достается вчерашнему школьнику-комсомольцу Кемелю в острой борьбе, и все перипетии борьбы прослежены режиссером психологически и социально убедительно, ярко.

Мне, тогда студенту режиссерского факультета ВГИКа, посчастливилось участвовать в создании «Зноя», этапной для киргизского кино картины (я играл роль Кемеля, а моим партнером был блистательный казахский актер Н. Жантурин, творческое общение с которым дало мне очень много). И я никогда не забуду, с каким творческим подъемом шли съемки, несмотря на иссушающую жару, пыль, несмотря на палящие лучи солнца. Вот когда я впервые стал понимать, что такое кино!

Снова киргизский кинематограф встретился с Чингизом Айтматовым в «Первом учителе» А. Михалкова-Кончаловского, фильме, насыщенном острыми социальными конфликтами, пронизанном гневом ко всему тому, что сметала с пути народа революция. Режиссер постиг главную особенность повести Ч. Айтматова — сочетание реалистического изображения с романтической приподнятостью, кинематографически переосмысливая повесть, он обострил ее трагизм и в то же время — исторический оптимизм.

Так же творчески подошел к литературной первооснове ученик С.А. Герасимова М.Убукеев, поставив по мотивам рассказа М. Элебаева «В буранный день» картину «Трудная переправа». Режиссер раздвинул рамки рассказа, привлек материал других произведений писателя.

А потом появился фильм «Небо нашего детства», в котором заявил себя талантливым художником, тяготеющим к глубокому психологизму, к аналитическому исследованию современных событий и характеров Толомуш Океев. «Небо нашего детства»— произведение философское, что выделяет его в кругу других наших фильмов. Оно проникнуто любовью к природе, к людям, живущим на родной земле. Любовью не только к красивому, яркому, но и к прозаическому, обыденному, повседневному. Недавно в одной из статей Али Хамраев вспоминал, как на его глазах Валерио Дзурлини плакал, смотря этот фильм Т. Океева, а потом, восхищенный, обнимал

режиссера. Что ж, истинно национальные произведения всегда чужды замкнутости и провинциализму, они общечеловечны, близки всем людям....

Приход в киргизское кино М. Убукеева, Т. Океева, Г. Базарова, поставившего по повести Ч. Айтматова волнующий фильм «Материнское поле», других молодых режиссеров поднял наше экранное искусство на новую ступень, приблизил его к завоеваниям современного кинематографа. Признание зрителей и кинематографической общественности получит, не сомневаюсь, и новый фильм Т. Океева «Поклонись огню», поэтически и в то же время с реалистическим бесстрашием рассказывающий о судьбе одной из первых киргизок — председателей колхозов.

Перепутье — достаточно шаблонное слово, но, думается, оно точно отражает нынешнее состояние дел в киргизском кино. Назрел новый поворот в его развитии, поворот, вызванный требованиями жизни, предначертаниями партии, сформулированными в Постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии». Успехи, которые у нас были, как и иные многочисленные просчеты, слабости, обязывают художников кино с высочайшей ответственностью вдуматься в смысл этого партийного документа, ответить на него в полную меру своих способностей и опыта.

Все сильнее становится у ведущих кинематографистов республики интерес к острым проблемам современности, к человеческим характерам, которые рождает советская жизнь. Мы не хотим, более того, мы не имеем права делать серые фильмы. Мы хотим на киргизском материале поднимать самые актуальные, самые животрепещущие темы эпохи, обогащать духовный мир нашего зрителя, крепить в душах людей чувство единой семьи советских народов, социалистический патриотизм. В наше ответственное время мы обязаны делать боевые, целенаправленные фильмы.

С огромным наслаждением работал я вместе с Ч. Айтматовым над сценарием своей будущей картины «Белый пароход» по мотивам одноименной повести, которая ставит крупные морально-этические проблемы. В дальнейших моих планах — экранизация великолепной трилогии казахского писателя А. Нурпеисова «Кровь и пот», в которой мне хочется сделать акцент на самых важных идеях романа — идеях борьбы с буржуазным эгоизмом, противоречащим интересам народа.

Есть у меня и замысел картины о чабанах. Ведь наша республика — край животноводства и в курсе на его развитие проявляется, в частности, гармония интересов нашей республики и всего Союза. Как поднять эту сферу хозяйства до уровня мировых стандартов? Старыми, отсталыми методами сделать это невозможно. С проблемой этой связано немало вопросов нравственных. Думаю, что искусство обязано сказать свое слово в постановке этой важной проблемы.

Серьезные размышления вызвала у меня новая картина Сергея Герасимова «Любить человека». Да, есть еще у нас люди, которые социально несколько вялы, равнодушны. Мне хотелось бы создать образ героя, который бы мыслил и творил, умея постоять за свою правоту, умел у б е ж д а т ь.

Думаю, что пришла для нас пора посвятить фильм киргизской интеллигенции, которая рождена советским временем, сформирована и выпестована партией и народной властью с помощью всех народов страны.

Мы часто встречаемся со зрителями, особенно с молодыми. Нас спрашивают: почему нет картин о молодежи, почему мало фильмов о рабочем классе, комедий, музыкальных картин?

Тому есть немало причин. Одна из главных — малое число выпускаемых нашей студией фильмов. Мы просто не в состоянии «объять необъятное». Как же быть? Думаю, что нет смысла создавать мощную производственную базу в каждой из среднеазиатских республик. Это нерационально. Но почему бы не организовать, предположим, два-три крупных производственных киноцентра, а в республиках — творческие объединения, которые были бы связаны с центрами договорными отношениями. Конечно, на началах полного равенства. Тогда мы смогли бы значительно расширить тематический спектр всех кинематографий Средней Азии и Казахстана, луч-

ше удовлетворять потребности разных слоев советского кинозрителя, координировать творческие усилия кинематографистов. И сейчас жизнь, скажем, нашей студии и «Казахфильма» весьма тесно переплетена. Так, М. Убукеев недавно снял в Алма-Ате телефильм «Окраина», Т. Океев работает над картиной «Серый Лютый» по рассказу М. Ауэзова.

И вот еще о чем мне хочется сказать. Мы обязаны задуматься над тем, что киргизский кинематограф может внести своего в общий фонд советского кино? Каков должен быть наш вклад в «социалистическую интеграцию», если позволено так выразиться, общесоветской культуры?

Юность киргизского кино — позади. Мы вступили в пору зрелости. Наш долг — творить во имя коммунизма, создавая произведения, достойные времени, фильмы, которых ждет от нас общественность и республики и всей страны.

Нас теперь много...

Маргарита Касымова

Слово и с т о р и я всегда перекликается в сознании с представлением о чем-то далеком, трудно различимом за гранью времен. История! Имена, события, даты, памятные только специалистам... Про историю «Таджикфильма» ничего такого не скажешь. И когда в коридорах студии или на художественном совете встречаешь Василия Васильевича Кузина, старейшину наших операторов, или Владимира Пантелеймоновича Хабура, одного из первых режиссеров в Таджикистане, то вдруг начинаешь с волнением понимать: история ходит рядом с тобой, живая история таджикского киноискусства — люди, стоявшие у его истоков. Киноискусству Советского Таджикистана сорок лет. Не так уж много, если меркой выбрать продолжительность человеческой жизни. Не мало, если воспользоваться мерами, пригодными в обращении с художественными категориями.

Утверждать в жизни новое — удел энтузиастов. Василий Кузин, Николай Гезулин, Артемий Шевич, пионеры таджикского национального кино, были страстными энтузиастами кинематографа. Имея всего две съемочных камеры и кое-какое любительское оборудование для проявки материала и печати позитива, они сумели основать периодически выходивший таджикский киножурнал, создать ряд документальных лент.

В 1930 году в Душанбе приезжает первый кинооператор-профессионал В. Шевченко, затем — Б. Синеоков, В. Микшиц, А. Сазонов. В том же году по решению ВСНХ Таджикистана создается киноорганизация «Таджиккино», объединившая трест кинофикации и киностудию «Таджикфильм», располагавшую небольшим парком съемочных аппаратов и необходимым вспомогательным оборудованием. С 1932 года производство фильмов регулярно финансируется из бюджета республики, увеличивается штат студии, улучшается техническое оснащение.

Итак, к началу тридцатых годов на «Таджикфильме» уже можно было осуществлять постановку художественного фильма. Однако не было режиссеров: кадровая проблема оказалась труднее проблемы технического обеспечения. В это время на студию пришел Камиль Ярматов.

Имя Ярматова, замечательного мастера, первого режиссера-постановщика в Таджикистане, вспоминается всякий раз, когда заходит разговор о становлении национальной кинематографии в республике. Получив специальное образование и некоторую практическую подготовку в Москве, Ярматов одно время снимался как актер в Ташкенте, а затем, вернувшись в Таджикистан, поставил короткометражную ленту «Призыв» — о почетном праве советского гражданина служить в рядах Красной Армии. В 1934 году на экраны вышел полнометражный фильм Камиля Ярматова «Эмигрант». Картина решительно разоблачала выдумки реакционного духовенства о счастливой жизни мусульман за границей.

...После первых художественных фильмов, сделанных в Таджикистане («Когда умирают эмиры», «Живой бог», «Эмигрант»), производство игровых картин временно прервалось. С 1935 по 1938 год ни одна художественная лента не вышла на экраны с маркой «Таджикфильма». Главной причиной такого положения было отсутствие национальных творческих кадров. В этот период большую помощь нашему кино оказали режиссер Лев Кулешов, теоретик искусства Виктор Шкловский, литераторы Всеволод Вишневский и Осип Брик.

В 1939—1940 годы на экраны выходят подряд три полнометражных художественных фильма таджикского производства («Сад», «Друзья встречаются вновь», «На дальней заставе»). В титрах этих картин было уже много таджикских имен (Ш. Джураев, Х. Сакиджанова, А. Бурханов, Х. Бабаханова). В фильме «Сад» впервые использовался звук.

Потом пришло трудное суровое время — годы войны. «Таджикфильм» слился с эвакуированной московской студией «Союздетфильм». Трудно перечислить всех выдающихся художников из России, работавших у нас в военное время. Трудно переоценить тот вклад, который принадлежит им в деле создания отряда творческих кадров на таджикской студии. «Союздетфильм» провел в Душанбе два года. За это время Л. Кулешов снял здесь «Клятву Тимура», С. Юткевич —«Новые похождения Швейка», А. Гендельштейн—«Лермонтова». Здесь же были поставлены «Принц и нищий», «Кащей Бессмертный». Совместными усилиями «Союздетфильма» и «Таджикфильма» в 1943 году были выпущены два фильма на национальном таджикском материале: «Сын Таджикистана» (дебютант Мухамеджан Касымов играл там вместе с Борисом Андреевым) и «Таджикский киноконцерт», в создании которого принимал участие известный таджикский поэт М. Рахими. В военные годы продолжал регулярно выходить киножурнал «Советский Таджикистан», в который теперь включались кадры боевой кинохроники.

Борис Кимягаров, ставший в послевоенный период ведущим режиссером таджикского кино и необыкновенно много сделавший для того, чтобы на «Таджикфильме» выросла и получила закалку целая группа молодых режиссеров и операторов, пришел на студию в 1944 году, окончив во ВГИКе мастерскую С. М. Эйзенштейна. В институте он готовился к постановке игровых картин, но обстоятельства сложились таким образом, что ему долгое время пришлось работать в документальном кино. Студия в Душанбе все послевоенное десятилетие занималась только хроникально-документальными и научно-популярными фильмами. Картины Б. Кимягарова («Таджикистан», «Советский Таджикистан», «Долина реки Вахш» и другие) проникнуты любовью к советской земле, искренним восхищением природой Таджикистана, глубокой симпатией и уважением, которые испытывает автор к жителям гор и долин родной республики. И недаром фильм «Таджикистан» (режиссеры Б. Кимягаров, Л. Степанова) в 1946 году был награжден в Венеции бронзовой медалью и почетным дипломом, а за картину «Солнечный Таджикистан» Б. Кимягаров и И. Барамыков получили в 1952 году Государственную премию СССР. Участие фильма «Таджикистан» в Венецианском фестивале было первым в истории таджикского киноискусства примером выхода на международный экран.

...После XX съезда партии в советском киноискусстве наступил новый период. Изменения немедленно коснулись и таджикского кино. Именно в это время Борис Кимягаров взялся за постановку первой таджикской послевоенной игровой картины, решив экранизировать роман

классика таджикской советской литературы С. Айни «Дохунда». Трудно создавалась эта картина. Для многих участников съемочной группы (включая и режиссера-постановщика) «Дохунда» стала дебютом в игровом кино. Оператор Ф. Сильченко, художник Д. Ильябаев, артисты Тахир Сабиров (теперь он известный режиссер) и Зухра Каримова впервые были заняты на игровой картине. Картина получилась. Весной 1957 года «Дохунда» с успехом была показана на Декаде таджикской литературы и искусства в Москве, имела хорошую прессу, долго пользовалась популярностью у зрителя. С этого фильма, достоверно, правдиво и страстно рассказавшего об активной борьбе простых людей за свободу, любовь, человеческое достоинство и счастье, начался новый период в развитии киноискусства Таджикистана. Кроме того, «Дохунда» была первой попыткой разработки историко-революционной темы в таджикском национальном кино.

Пожалуй, не будет преувеличением сказать, что широкий зритель за пределами республики впервые запомнил название студии «Таджикфильм» после картины режиссера Р. Перельштейна (сценарий Е. Смирновой) «Я встретил девушку». Нет, я не склонна относить этот фильм к числу шедевров. Не знаю, выдержал ли он и испытание временем. Но тогда, в 1957 году, буквально всех покорила эта картина, сделанная легко, раскованно, непринужденно и достаточно убедительно показавшая счастливую жизнь в Таджикистане, с добрым юмором подчеркнувшая кое-какие курьезные черты национального характера и быта; картина, в которой необыкновенно обаятельная Роза Акобирова под жизнерадостную музыку композитора А. Бабаева дарила с экрана улыбки, такие очаровательные, такие лукавые... Не знаю, может быть, я, как и многие, помню уже не фильм, а свои впечатления от фильма. Но ведь это факт, что вся наша республика — да и не только республика — не один год распевала песенку «Я встретил девушку — полумесяцем бровь...».

После таких картин, как «Судьба поэта» (постановка Б. Кимягарова), удостоенная в 1960 году на кинофестивале стран Азии и Африки в Каире главной премии «Золотой орел»; «Человек меняет кожу» (экранизация Р. Перельштейном одноименного романа Бруно Ясенского); «Зумрад» (режиссеры А. Рахимов, А. Давидсон), о молодой таджикской кинематографии стали говорить как о зрелом киноискусстве. Это, конечно, не означает, что с этих пор мы оказались застрахованными от просчетов и порою явных творческих неудач. Нас справедливо критиковали за картину «Белый рояль», в которой режиссеру М. Махмудову часто изменял вкус и чувство меры. Далеко не полностью были реализованы возможности, заложенные в интересном сценарии О. Осетинского «Встреча у старой мечети» в постановке недавнего выпускника ВГИКа С. Хамидова. Вот и сегодня только что законченный производством фильм А. Тураева «Хабиб — повелитель змей» многих разочаровал слабой драматургией, некоторыми режиссерскими просчетами. А ведь эта картина предназначена для самых взыскательных и самых дорогих для нас зрителей — для детей. Нет, не столько за Анвара Тураева я беспокоюсь. В его возможности (а о них можно судить по предыдущей картине Тураева «Третья дочь») я верю. Тревожно другое. Все ли мы делаем для того, чтобы наше искусство отвечало задачам, стоящим перед республикой, перед всеми народами нашей страны? Все ли мы делаем для воспитания прекрасных качеств советского характера — патриотизма, чувства интернационального долга? Всегда ли «попадаем в десятку», выбирая тему будущей картины: в смысле ее значимости, актуальности? Недавно я смотрела фильм Равиля Батырова «Ждем тебя, парень!», снятый на «Узбекфильме». Мне думается, что, отвлекаясь от частных просчетов, эту ленту можно оценить как принципиально удачную, как свидетельство верного направления, взятого Батыровым при решении темы «современность и молодежь». Удач такого плана у нас, на «Таджикфильме», пока нет.

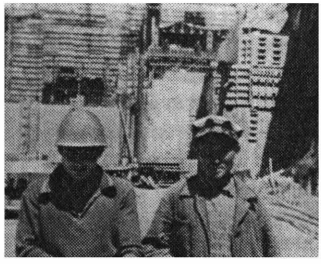
Верно, есть у нас в активе и такие произведения, которыми вправе гордиться и студия и их создатели. Вот некоторые из них: «Дети Памира», «Мирное время», «Хасан-арбакеш», «Ниссо». Были и другие удачи. Но сейчас мне хочется говорить не столько о прошлом, сколько о настоящем и будущем, хочется поделиться своими мыслями относительно тех работ, которые завершены

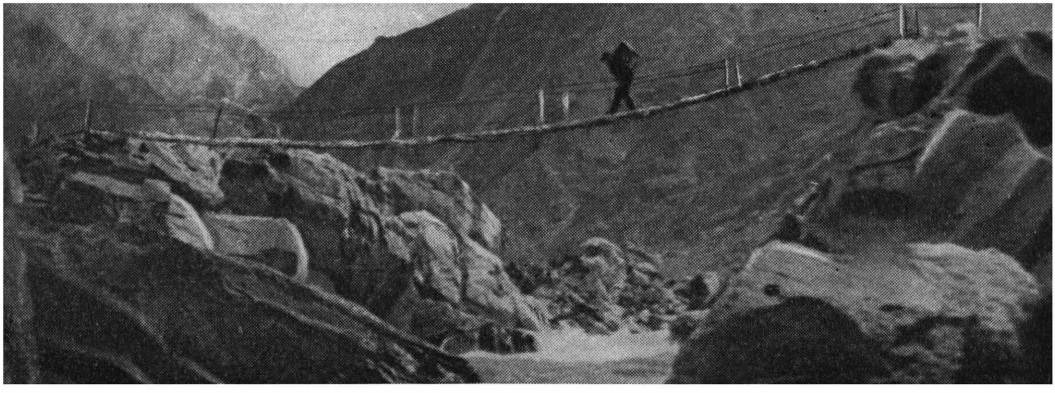
50 лет СССР

ТАДЖИКСКАЯ СОВЕТСКАЯ СОЦИАЛИСТИЧЕСКАЯ РЕСПУБЛИКА

Под небом нашим я живу со всеми
наравне,
державной Родины своей хозяин
и солдат:
сокровища моей души принадлежат
стране,
а все сокровища ее и мне принадлежат.

Файзулло Ансори



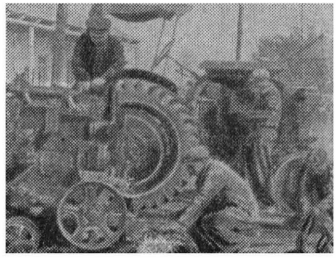


в самое недавнее время, и хотя бы мельком заглянуть в сценарный «портфель» студии.

Одна из главных задач, стоящих перед нами сегодня,— об этом прямо и с исчерпывающей глубиной говорится в недавнем Постановлении ЦК КПСС о кинематографе — заключается в том, чтобы показать на экране нового человека, нашего современника, сознание и поведение которого формируется под влиянием передового, социалистического уклада жизни. В мире, насыщенном борьбой и противоречиями — именно в таком мире мы живем,— эта проблема стоит перед художником в предельно острой форме. В картинах «За поворотом», «Джура Саркор» я сделала попытку приблизиться к этой проблеме. Меня постоянно волнует, как живет нынешний труженик села, рабочий, интеллигент. Пока что мне не удалось сколько-нибудь полно ответить на многие вопросы даже самой себе. В фильме, который я сейчас заканчиваю,— двухсерийной ленте, снятой для Центрального телевидения («Четверо из Чорсанга»),— мне хотелось проследить средствами кино биографии четырех моих героев примерно с 20-х годов до наших дней. Начало событий фильма совпадает с годом рождения Таджикской республики, и жизнь четырех ее граждан я хочу показать на фоне тех изменений, которые произошли в Таджикистане за 50 лет.

Меня радует, что сильные и необыкновенные характеры наших людей, их поступки в ситуациях, требующих максимального напряжения всех сил, нравственных и физических, волнуют и моих коллег, работающих на «Таджикфильме» над картинами, очень интересными по замыслу. Режиссер из соседнего Узбекистана Хабибулла Файзиев приступил на нашей студии к съемкам фильма «Совесть». В сценарии Е. Смирновой заслуженный строитель коммунист Султанов, выполнивший в своей жизни не один сложный проект горных дорог, сталкивается с технической проблемой, которая в то же время оказывается и проблемой нравственной. Нужно провести новую дорогу к руднику, но так, чтобы во время строительства не засыпало маленький кишлак, находящийся в районе трассы. Маленький кишлак — и большое строительство! Вещи, казалось бы, несоизмеримые. Однако в фильме должна восторжествовать мысль о невозможности поступиться даже малым богатством культуры или природы, о том, что, создавая новое, нельзя разрушать драгоценное в старом.

Мукадас Махмудов ставит картину, современную по самому строгому счету. «Тигровая балка» затрагивает проблему охраны природы и одновременно рассказывает о жизненных явлениях, связанных со «второй ступенью» эмансипации женщины. Еще нередко кинодраматурги приносят нам сценарии, в которых по привычке поднимают вопросы, большая часть которых снята самой жизнью. Они все еще пишут о том, как женщине иногда трудно отстоять свое право на самостоятельность, на выбор профессии или — любимого человека... Для нашей республики — это уже почти вчерашний день. Ну, в самом деле, ведь в Таджикистане живет, скажем, Малохат Шахобова, видный лингвист, заведующая кафедрой иностранных языков в Таджикском государственном университете, работает крупный специалист по гинекологии профессор



Недра Таджикистана хранят неисчислимые богатства, 1955 год. ● Пейзаж Советской Армении—это не только горы, сады и виноградники, но и промышленные предприятия, 1957 год. ● Вода Каракумского канала вдохнула жизнь в песчаные земли Туркмении, 1961 год. ● Одно из крупнейших завоеваний Октября — раскрепощение женщины Востока. Сегодня они наравне с мужчинами трудятся в разных областях народного хозяйства, 1963 год. ● Эстония. Маяки на морских просторах родины, 1963 год.

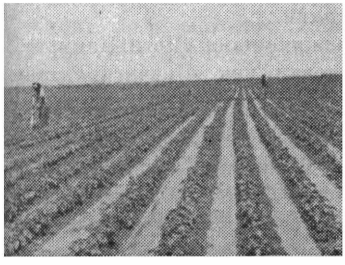
Софья Хакимова, которую приглашают читать лекции в Швейцарию... Сотни и сотни женщин занимают видное положение в нашем обществе. Правда, еще и сегодня можно говорить о предрассудках, сохранившихся местами, о трудности для женщины получить ту работу, которая по устаревшей традиции считается чисто мужской. Вот и в «Тигровой балке» героиня знает, что может прекрасно справиться с обязанностями старшего егеря в заповеднике. И борется за утверждение своего права.

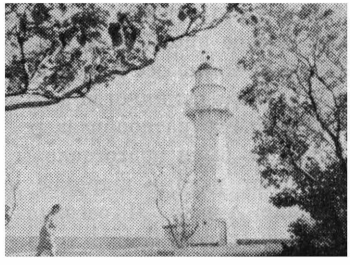
Сценарный план студии на последующие годы показывает, что современность должна стать содержанием большинства будущих фильмов. Но дело, конечно, не только в количестве. Есть качественно новые темы, к которым мы до сих пор обращались недопустимо редко. За последние десятилетия в Таджикистане вырос и окреп рабочий класс. Раньше у нас было мало промышленных предприятий. Теперь есть Нурек, строится алюминиевый завод в Регаре, растут новые фабрики, заводы. Рабочий класс просто требует, чтобы мы приходили и начинали снимать. Недавно С. Давыдова предложила мне сценарий о текстильщицах, о нашем текстильном комбинате, о молодых девушках, пришедших из школы на производство. Им часто бывает трудно. И хочется уйти. И многие уходят. Но... возвращаются! Потому что есть у многих из них ощущение собственного призвания, чувство красоты, сознание своей необходимости людям и умение радоваться созиданию, желание своими руками создавать красоту на земле.

«Восхождение»— так называется сценарий, фильм по которому собирается снять Марат Арипов. Герой его будущей картины — человек уникальной и опасной профессии. Он — скалолаз. И по ходу действия от его умения, смелости, чувства долга будет зависеть судьба большого строительства, которому угрожает горный обвал.

Кстати, М. Арипов только что закончил фильм по книге Николая Якутского «Золотой ручей» («Тайна предков»), который может считаться второй якутской игровой лентой; картина сделана на национальном материале, снята в Якутии с участием якутских исполнителей, впервые играющих в кино: Дмитрия Ходулова, Спартака Федотова и Наталии Шестаковой. Очень своеобразная, как мне представляется, картина. В ней есть интересное видение края, в котором режиссер никогда прежде не бывал, но который сумел полюбить.

Фильм свидетельствует о наступающей зрелости художника, позволяет надеяться, что в будущем его творческий потенциал реализуется еще полнее. Я никогда не была в Якутии, но, посмотрев эту ленту, я почувствовала горячее желание побывать на этой богатой и редкостно красивой земле, где живут такие мужественные и нравственно цельные люди. Мне рассказывали, что в Якутии очень любят фильмы из Средней Азии, особенно — из Таджикистана. Не берусь судить, откуда у якутского зрителя такой предпочтительный интерес к нашим картинам, но в одном я уверена: где бы мы ни жили — на севере или на юге, на востоке или на западе, — у всех у нас есть чувство единой семьи, заинтересованность в том, чтобы лучше узнать





друг друга, желание поделиться идеями, результатами труда, искусством.

Сколько режиссеров — столько планов! А ведь не так давно считалось, что у нас есть только один национальный режиссер — Б. Кимягаров, которому многие из нас обязаны как своему учителю... Сейчас нас уже много! Вот склонился у монтажного стола совсем еще молодой парнишка. Это заканчивает свой первый фильм — курсовую работу студент режиссерской мастерской ВГИКа Олег Тулаев, «сын «Таджикфильма», как его здесь называют. Потому что одиннадцать лет назад, мальчишкой, он пришел на картину «Дети Памира» и... остался на студии. Учился и работал у нас все свободное время. Потом мы подготовили его в институт. Кажется, не зря.

У нас еще много проблем. Одна из самых сложных — сценарная. Для нас пишут и наши авторы — Сатым Улуг-заде, Мирсаид Миршакар, Мирзо Турсун-заде, Агзам Сидки, Кутби Киром — и молодые сценаристы из Москвы, которые в последнее время хорошо себя зарекомендовали,— С. Давыдова, Т. Богданова, В. Черных, А. Инин. Нам бы хотелось, чтобы сотрудничество наших русских товарищей с писателями и поэтами Таджикистана, столь удачно начатое, было продолжено.

Хочу подчеркнуть еще раз, что сценарная проблема для нас— это проблема «номер один». Впрочем, ведь не только для нас. Вот почему мы с таким удовлетворением восприняли Постановление Центрального Комитета нашей партии «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии».

Внимание, которое уделено в Постановлении сценарным вопросам, решение о создании сценарной студии, которая теперь не за горами,— все это позволяет надеяться на скорую ликвидацию сценарного «дефицита».

Вопрос о переводе режиссуры на договорные условия работы, также поставленный в этом партийном документе с полной определенностью, я рассматриваю как условие будущих более тесных контактов между кинематографистами братских республик и более широких возможностей для обмена творческими кадрами. Это очень важно!

Нужно общаться не только в кулуарах Дома кино или на пленумах Союза кинематографистов. Полезно, наверное, и поработать вместе. Ближе узнать друг друга. Ведь даже среди режиссеров и сценаристов, считающих себя грамотными людьми, часто бытуют самые нелепые представления о жизни в союзных республиках. До сих пор для некоторых понимание национального в искусстве сводится к... деталям экзотики в природе и в быту. А ее-то становится как раз все меньше и меньше, этой традиционной экзотики.

По улицам наших городов ходят ведь троллейбусы, а не верблюды. Да, вы встретите здесь женщин в национальной одежде, мужчин в тюбетейках. Но это национальная традиция, а не экзотика.

И национальное для нас, если говорить не о поверхностных признаках, а о существе проблемы, это интернациональное. Нас волнуют одни и те же вопросы, у нас общие задачи, у кинематографистов Москвы, Ленинграда, Душанбе, Ташкента, Тбилиси. И трудимся мы ради общего дела, во имя общей высокой цели. Сегодня нет больше кинематографической провинции. Нет студий, добивающихся для себя скидок. Есть большая советская кинематография — кино русских, таджиков, украинцев, узбеков, литовцев, армян...

...В свое время неожиданностью для многих был фильм из Таджикистана «Дети Памира». Думаю, что не все твердо верили в успех такой масштабной постановки, как «Подвиги Рустама», — ведь мы никогда раньше не делали фильмов подобного размаха, требующих столь огромного объема разнообразных работ. А между тем такие «неожиданности» были «запланированы», они были подготовлены всем развитием нашего государства, в котором у всех народов существуют равные широкие возможности для творчества и общие высокие стимулы, обеспечивающие успех. И сегодня мы трудимся, чтобы этих «неожиданных», на первый взгляд, успехов стало больше.

Как хлеб, как воздух

Степан Кеворков

Как невероятно быстро идет время.

Уже 1972 год. Вся наша страна отмечает великую дату — 50-летие образования Союза Советских Социалистических Республик. Отмечает братское единение, дружбу всех народов, всех национальностей нашей великой Родины. Большие, сложные испытания пришлось преодолевать нам в строительстве новой жизни, но всегда помогала спаянность и вера в идеалы Коммунистической партии. Для людей моего поколения самым суровым испытанием явилась война с фашистскими захватчиками. Я вспоминаю это время не только с болью, вызванной утратами, но и с гордостью, ибо был свидетелем высочайших взлетов человеческого духа, свидетелем полного торжества нашего бессмертного дела.

С 1942 по 1944 год я был связан с киевским большевистским подпольем. На моих глазах люди, простые люди мирных профессий, мирных устремлений, беззаветно и отважно, изо дня в день, вели опасную и сложную борьбу с фашистскими оккупантами.

Разве я могу забыть пожилую женщину-украинку, которая являлась связной — держала связь со многими селами, выполняя специальные поручения. Она была задержана и расстреляна в гестапо. Что руководило этой женщиной? Только безграничная любовь к Родине. В партизанских отрядах, мне рассказывал это Сидор Ковпак, была единая семья: русские, армяне, украинцы, грузины, узбеки, азербайджанцы.

Были враги и была единая семья советских людей. Сознание этого удваивало наши силы перед лицом жестокого и подлого врага.

Не боюсь повторить истину достаточно известную: интернационализм для нас был и есть столь же естественным и необходимым, как воздух, как хлеб. Мне приятно отметить, что тема дружбы народов присутствует во всех моих фильмах. И никогда не возникала в них в качестве особого декларативного довеска. Нет, тема эта возникла органично, ее подтверждала биография героев, взращивали материал и среда действия.

Столь же органично и естественно входило чувство интернационализма и в жизнь каждого из нас. В условиях Советской власти интернационализм стал нормой в отношениях между людьми.

Вспоминаю, как складывался мой путь в кино. Я армянин. Окончил в Москве Государственный техникум кинематографии (ГТК) и был направлен в Баку в «Азеркино» в качестве ассистента режиссера. Там произошла счастливая и важная для меня встреча. Н. М. Шенгелая пригласил меня работать у него ассистентом по фильму «Двадцать шесть комиссаров», а спустя месяца три сделал меня своим сорежиссером по работе над этой интересной картиной, вошедшей в хрестоматию советской кинематографии.

Наша съемочная группа состояла из людей разных национальностей: режиссер Шенгелая — грузин, сорежиссер Кеворков — армянин, оператор Шнейдер — еврей, ассистент режиссера Кулиев — азербайджанец, директор съемочной группы Казаков — русский. Это была деловая группа, спаянная любовью и уважением друг к другу. В группе слова «нет» или «не могу» отсутствовали. Все работали горячо, с огромным сердечным волнением.

Николай Шенгелая меня поражал своим неописуемым темпераментом и творческой смелостью. Я был счастлив дружбой с ним. Нато Вачнадзе (известная киноактриса — жена Шенгелая) я любил за ее исключительную чуткость, внимание и доброту.

В годы малокартинья было решение поручать постановки лишь опытным, ведущим режиссерам. Поэтому у меня отобрали сценарий комедии и передали А. Бек-Назарову (который, кстати, в этой щекотливой ситуации вел себя безупречно).

Нато Вачнадзе, узнав об этом, тут же приехала в Ереван, провела самые тягостные дни в нашем доме, помогла развеять грустное настроение. Разве можно забыть такую сердечность? Не стало Коли Шенгелая, не стало Нато Вачнадзе, выросли Эльдар и Георгий Шенгелая, радующие меня и моих товарищей своими интересными, умными, смелыми фильмами.

После фильма «Двадцать шесть комиссаров» я работаю на «Мосфильме» ассистентом режиссера на фильме «Аэроград». Подумайте, работаю у А. П. Довженко! Об этом я мог только мечтать. На съемках я смотрел, учился и впитывал в себя не только то, как Александр Петрович репетировал с актерами, но и то, как он общался, разговаривал с людьми, как старался понять каждого, как радовался всему чистому, красивому, благородному. А с какой горечью и презрением воспринимал он всяческую ложь и низость. Тот, кто знал Александра Петровича лично, может судить о нем по такому случаю...

На второй день после того, как наши войска освободили Киев, я, худой, оборванный, совершенно неожиданно встретился на улице с бравым полковником А. Довженко. Довженко обрадовался так, как будто встретил близкого, долго расспрашивал меня, удивлялся: «Мне говорили, что один из моих ассистентов работает с подпольщиками, но я не думал, что это вы». Действительно, мои близкие и товарищи считали меня погибшим. Дома даже получили «похоронку».

Спустя два-три дня Довженко вылетел в Москву, узнал (я не знаю где) адрес моих родных братьев и сестер, поехал к ним и сообщил, что я жив и нахожусь в Киеве. Когда мы впоследствии встретились с ним, я горячо его поблагодарил... Довженко ответил: «Это я должен благодарить вас за возможность в такое страшное, грозное, черное время принести людям радость».

По окончании войны наши режиссеры-документалисты Г. Баласанян и Л. Исаакян собрали снятый ими интересный материал об Армении, об участии сынов армянских в битвах с гитлеровцами. Материал требовал умного и интересного дикторского текста. Решено было обратиться к А. П. Довженко. Не задумываясь, не оговаривая выгодных и почетных для

Первый человек, покоривший космос, гражданин Советского Союза коммунист Юрий Гагарин, 1961 год. ● С каждым годом пополняется семья звездных братьев, 1963 год. ● Крупный научный центр страны — Сибирское отделение АН СССР. Слева — академик М. Лаврентьев, 1962 год. ● Открытие дома культуры в колхозе «Красный Октябрь» Кировской области. В этом хозяйстве — восемь Героев Социалистического Труда, 1966 год. ● «Служу Советскому Союзу!» — эти слова выражают чувства воинов Советской Армии, 1969 год.

себя условий, Александр Петрович взялся за работу. Он не бывал до этого в Армении. Но он был советским интеллигентом, равно свято относившимся к культуре и истории всех народов своей страны. И за тысячи километров от Еревана Довженко сумел ощутить красоту и боль древней Армении и цветение второй молодости Армении советской.

Прочитав текст, присланный Александром Петровичем, наш крупный писатель Д. Демирчян сказал примерно так: «Это написал человек, любящий Армению». Мартирос Сарьян близко был знаком с Александром Довженко. Многое оказывалось общим у двух великих наших мастеров. Мечты о счастье, забота о земле, радости и муки творчества. Сарьян часто говорил, вспоминая Довженко: «Берегите его — это великий художник».

Мне было радостно услышать, как Довженко, просмотрев фильм «Пэпо», сказал взволнованно: «Вот такими должны быть национальные фильмы». Эти слова я воспринял тогда как напутствие — произнесены они были незадолго до моего отъезда на «Арменкино».

В 1935 году в Москве я неожиданно получил письмо за подписью Дзнуни, который приглашал меня зайти для разговора в гостиницу «Националь».

Заинтересованный незнакомой подписью, я пошел в гостиницу, где и познакомился с директором киностудии «Арменкино» Д. Дзнуни и режиссером А. Бек-Назаровым...

Прежде чем рассказать, как закончился визит, я расскажу, как родилась студия «Арменкино»...

В 1923 году, спустя всего три года после провозглашения Советской Армении, Совнарком Армении постановил создать кинопроизводство в республике. Эта большая и ответственная задача поручена была молодому, энергичному, умному человеку Данилу Мартиновичу Дзнуни, который в свою очередь предложил Бек-Назарову переехать из Тифлиса в Ереван и помочь организовать студию. А. Бек-Назаров работал тогда в Тифлисе, возглавляя киносекцию Наркомпроса Грузии, был режиссером, снял фильмы «У позорного столба», «Пропавшие сокровища». На запрос Совнаркома, сколько им потребуется денег на первое время, Д. Дзнуни и А. Бек-Назаров сообщили цифру — 3 тысячи рублей. Совнарком смог выделить лишь 100 рублей, но выдали и того меньше — всего 60 рублей. В то время средства были крайне необходимы для питания детей, для строительства школ, ясель, приютов, ибо дашнакский режим оставил Армению в нищете и голоде.

Так вот эти 60 рублей плюс два энтузиаста, конечно, с помощью общественности, сделали невозможное. Уже в 1925 году А. Бек-Назаров снял свой первый в Армении фильм «Намус» по роману А. Ширванзаде. Натура снималась в Армении, а павильоны — в Грузии.

Этот фильм прошел с большим успехом по всему Советскому Союзу и был закуплен многими зарубежными странами. Доходы от проката «Намуса» помогли развернуть производство.

В 1927 году была построена киностудия. Начали работать режиссеры А. Мартиросян, снявший

очень хорошие фильмы «Мексиканские дипломаты», «Гикор». Приехал из Грузии ассистент режиссера И. Перестиани П. Бархударян, снявший хорошие фильмы «Кикос» и «Злой дух» (совместно с М. Геловани). Армянское киноискусство начиналось...

Итак, я в гостинице. Меня расспрашивали о моих творческих планах, рассказали подробно о киностудии «Арменкино» и о том, что на студии работают всего три режиссера по художественным фильмам. Затем, подняв бокалы вина, провозгласили тост за нового режиссера «Арменкино» — Степана Кеворкова. Одновременно со мной были приглашены актер и режиссер А. Ай-Артян, мультипликатор Л. Атаманов и молодой Э. Карамян, ставший на первых порах моим ассистентом, а впоследствии моим многолетним соавтором.

Я позволил себе столь пространное обращение к собственной биографии из-за двух обстоятельств, тесно связанных, впрочем, между собой.

В моем возрасте хочется иногда «прожить» возможные несостоявшиеся варианты своей судьбы. Предположим, сталось бы так, что я не приехал бы в Армению. Работал бы в Москве или в Киеве. Смог ли я считать себя тогда армянским режиссером? Думаю, что да, ибо моя принадлежность к культуре своего народа все равно проявилась бы. Уверен, что это было бы так. Слишком велики были уважение и неподдельный, глубокий интерес людей, у которых я учился, с которыми сотрудничал, дружил, к своеобразию и духовному богатству каждого народа нашей многонациональной Родины. В годы своей кинематографической молодости я проникся любовью к традициям и культуре Грузии, Украины, России и в то же время в кругу друзей и коллег своих с радостью и гордостью сознавал, что я армянин. Эти годы не были просто порой учения ремеслу, профессиональной «разминкой». Общение с Н. Шенгелая и А. Довженко стало для меня посвящением в большое искусство. И сегодня, вот уже без малого сорок лет проработав на нашей студии, я не забываю ни бакинских, ни московских своих университетов.

Более того, приступая к новому фильму, я с удовольствием приглашаю к сотрудничеству актеров из других республик и городов. Это повелось еще с «Горного марша», первой моей работы на «Арменкино». Тогда сценарий я писал с москвичом Н. Абрамовым. Впоследствии на каждой нашей с Э. Карамяном картине — «Призраки покидают вершины», «Тропою грома», «Лично известен», «Чрезвычайное поручение» — собирался обязательно многонациональный коллектив актеров.

Я часто задумываюсь также и о факте рождения армянской кинематографии. В дореволюционной Армении, маленькой стране, иссушенной и разоренной всеми бурями истории, кинопроизводство не возникло бы. Тем более не смогло бы оно развиваться без поддержки многомиллионной аудитории шестой части земного шара. Опыт многих стран, более богатых и благополучных, нежели Армения 20-х годов, подтвердит это.

Даже юбилейное настроение не дает мне права утверждать, что путь «Арменкино» был гладким и абсолютно успешным. Были и есть трудности. До сего дня, например, слишком мала и тесна студия, основанная А. Бек-Назаровым и носящая его имя. Однако армянское киноискусство крепнет год от года, крепнет людьми, пополняющими наши ряды.

Вспомните лучшие армянские фильмы последних лет: «Здравствуй, это я!», «Треугольник», «Семь песен об Армении», «Мартирос Сарьян», «Братья Сарояны», «Хатабала», «Сказ о большой правде» и другие.

Их создатели — люди разных поколений, разной творческой судьбы — режиссеры Ф. Довлатян, Г. Малян, Л. Вагаршян, Х. Абрамян, А. Айрапетян, Г. Мелик-Авакян, Ю. Ерзинкян, Л. Исаакян, А. Манарян, операторы А. Явурян, С. Исраелян, К. Месян, Л. Атоян, драматурги А. Агабабов, А. Айвазян, Г. Матевосян, художники Р. Бабаян, С. Андраникян и другие. Не могу не вспомнить своих близких товарищей по работе операторов И. Дильзаряна и А. Джалаляна, художников А. Шакаряна и Р. Баяна.

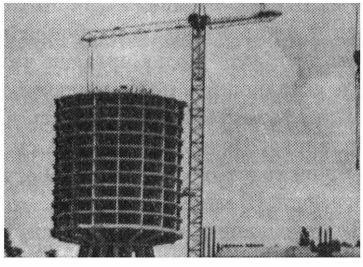
Все, кого я назвал, и те, кого не сумел назвать, составляют сильный, талантливый

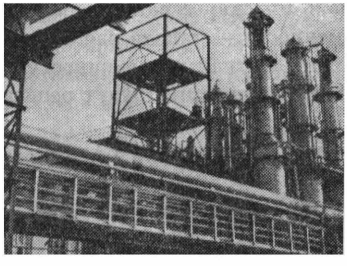
50 лет СССР

АРМЯНСКАЯ СОВЕТСКАЯ СОЦИАЛИСТИЧЕСКАЯ РЕСПУБЛИКА

Пора настала — всей страной,
семьей согласной нашей всей
безоблачную строим жизнь,
торопим утро новых дней.

Егише Чаренц





коллектив, способный покорять вершины творчества, умножать славу и успехи советского кино.

Тем более огорчает появление на нашей студии фильмов мелких, серых.

Об этом необходимо подумать особенно серьезно сегодня, когда ЦК КПСС в Постановлении «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» принципиально и остро поставил вопросы повышения идейно-художественного уровня нашего киноискусства, углубления его революционных традиций, усиления его роли в коммунистическом строительстве, в духовной жизни общества.

В этой связи я хотел бы напомнить об одном притягательном свойстве классических лент армянских кинематографистов и наиболее значительных современных работ. Доброе имя киноискусству нашей республики завоевывали только фильмы, несущие четко выраженное социальное начало, плоть от плоти народной жизни. Последнее особенно важно, ибо наивысшей удачей художника является убедительное воплощение и раскрытие народного характера. И недаром армянские фильмы способствовали росту мастерства и популярности целой плеяды замечательных актеров — от незабвенного Г. Нерсесяна до А. Джигарханяна, Х. Абрамяна и Ф. Мкртчяна. Разумеется, актер бессилен что-либо сделать вне драматургии образа, характера. Найти и полнокровно воссоздать такой характер — задача не простая. Гораздо легче предложить зрителю некий суррогат, модную схему. Попытки такого вот творческого обмана и оборачиваются сокрушительным поражением авторов фильма.

Я отнюдь не призываю к поискам идеального героя. В лучших советских фильмах таких героев, кстати, никогда не было. Были живые люди, сложные, трудные порой. Но масштаб личности каждого из них, размах созидательной, духовной деятельности были столь впечатляющи, что зритель проникался к этим героям доверием и уважением.

Для меня лично большим творческим счастьем была работа над образом замечательного большевика-ленинца Тер-Петросяна (Камо). После появления фильмов «Лично известен» и «Чрезвычайное поручение» на студию во множестве приходили письма зрителей. Особенно волновали меня письма пионеров и школьников, с глубокой верой и искренностью сообщавших, что они хотят во всем походить на Камо. Когда читаешь такое, чувствуешь огромную значимость своей работы. Вот почему я с волнением и сознанием большой ответственности работаю сейчас над третьим фильмом о Камо, который буду ставить вместе с Г. Мелик-Авакяном по сценарию Г. Капралова и С. Туманова. Очень бы хотелось снять фильм, достойный яркой личности героя.

В последние годы происходит интенсивное обогащение и обновление творческих ресурсов армянской кинематографии. Важно, во-первых, то, что на студии сложился актив писателей и драматургов, всерьез связавших свою творческую жизнь с кино. В нынешних условиях Госкино Армении, студия могут добиваться сценарной тематики, соответствующей требованиям последних партийных документов.

Регулярно ряды кинематографистов республики пополняются выпускниками ВГИКа, людьми энергичными, интересно мыслящими. Помочь им скорее найти свое место на производстве, привлечь к разработке генеральных тем современности — такова наша задача.

В ближайшие два года, мы надеемся, войдет в строй новая киностудия. Она сооружается в пригороде Еревана. Будут наконец современные павильоны, будут репетиционные комнаты и оснащенные совершенной техникой цеха.

Немалую работу проводил и проводит Союз кинематографистов Армении. В частности, большую пользу приносят проводимые союзом совместные с кинематографистами других республик семинары, конференции, обсуждения фильмов. Однако сегодня деятельность нашего творческого союза должна проходить на новом, более высоком уровне.

Общественность, объединенная в Союзе кинематографистов, может оказать государственным киноорганизациям решающую помощь в реализации программы действий, намеченной в Постановлении ЦК КПСС. Это долг каждого из нас, это наш общий долг.

Счастье открытых дорог

Майя Аймедова

Жизнь любит дарить нам контрасты. Иной раз она впрямую сталкивает впечатления такой резкой противоположности, о каких и не мечтает публицист с самой пылкой фантазией.

За последние месяцы я побывала в Швейцарии, Италии, Японии. Мне выпала радость представлять на зарубежных кинофестивалях советскую кинематографию. Особенно яркие впечатления остались от Сорренто, где был устроен специальный фестиваль советских фильмов. Зрители Сорренто, Неаполя и нескольких небольших городов увидели ретроспективу картин, вошедших в «золотой фонд» нашего киноискусства,—«Броненосец «Потемкин», «Октябрь», «Арсенал», «Потомок Чингис-хана», «Окраина», «Учитель», а также «Баллада о солдате», «Коммунист», «Ленин в Польше», «Никто не хотел умирать» и другие лучшие ленты последних лет. Среди них — нашу «Невестку».

Как я была счастлива оттого, что туркменский фильм был так тепло принят публикой и кинематографистами Италии, что кино моей республики с честью вышло на международную арену. И, конечно же, зачем скрывать, мне был отнюдь небезразличен и мой личный актерский успех. На пресс-конференциях, встречах приходилось отвечать на множество самых разнообразных вопросов, в которых сквозил не только интерес к нашей картине, но и удивление, что кинематограф Советского Востока дает произведения такого класса.

Во время обеда, который давала советская делегация, ко мне подошел видный театральный деятель Неаполя. Он сказал, что «Невестка» произвела на него сильное впечатление.

— Фильм полон прекрасной поэзии, человечности. Какие у вас тонкие, добрые люди! И эта ваша почти безмолвная роль! Поразительно! Как точно должны были понимать друг друга режиссер Нарлиев и вы... Если бы в чем-то, не только в замысле, а и в деталях, режиссер не понял вас или вы его — фильма бы не было... И знаете, что мне показалось самым важным? Эту картину делали люди, которые безмерно любят свою родину.

Я позволила себе остановиться на этих впечатлениях так подробно прежде всего потому, что высокая оценка относилась к актрисе-т у р к м е н к е. Потому что, когда я вернулась в Ашхабад и рассказала о своих впечатлениях одному из моих старших товарищей, он заметил:

— Несколько десятилетий — и какие перемены... Не знаю, насколько подробно известен вам такой факт из истории нашего кино... В тридцатом году Юлий Яковлевич Райзман с группой «Востоккино» приехал в Туркмению делать фильм «Земля жаждет». Съемки шли в ауле Багир, под Ашхабадом. Потребовалась большая массовка. И московские кинематографисты, люди отнюдь не наивные, имевшие представление о жизни тогдашней Средней Азии, были буквально потрясены, когда все женщины аула, в том числе председатель сельсовета, наотрез отказались участвовать в съемках. Такова была еще сила старых обычаев...

Да, много воды утекло с тех пор в Аму-Дарье... Коренным образом изменила революция, Советская власть, партия мою Туркмению. Большой путь прошло и туркменское кино — детище новой жизни, новой культуры моего народа.

Путь этот отнюдь не был беспрерывным восхождением к вершине. Скорее его можно сравнить с трудной дорогой в песках, когда путник медленно поднимается по склонам барханов, соскальзывает, снова упорно шагает вверх, пока перед ним не засверкает заветная гладь реки... Были на этом пути удачи и досадные срывы, свои спады и подъемы. Но всегда главной силой, которая помогала туркменскому кинематографу идти вперед, осваивать новые пласты жизни, накапливать профессиональный опыт, такой главной силой всегда была тесная связь с мастерами кино России и других братских республик. Еще точнее: судьба, история туркменского кино на всех этапах тесно сплеталась с творчеством многих русских режиссеров, операторов, артистов.

Само рождение нашего художественного кинематографа было не совсем обычным. Картина «Земля жаждет», о которой я уже упоминала, созданная русскими кинематографистами и ярко показавшая приход новой жизни в Туркмению, по существу, открыла первую страницу нашего национального кино, надолго определив линию его развития. Его интернационализм и тягу к современности, его стиль.

Я думаю, что это не было случайностью. Приезд в Туркмению группы Ю. Я. Райзмана стал одним из проявлений громадного интереса советской творческой интеллигенции к гигантскому историческому перевороту, который свершался на Советском Востоке. Максим Горький в те годы призвал деятелей культуры отразить во всем богатстве жизнь Страны Советов. Советское искусство и литература открывали для себя новые миры. Одним из таких миров была Туркмения.

Весной 1930 года в республику прибыла писательская бригада. Н.Тихонов, Л. Леонов, П. Павленко, Вс. Иванов, В. Луговской вместе с дейканами встретили первую колхозную весну, спускались на парусном суденышке по Аму-Дарье, проникали в глубь Кара-Кумов, на ахалтекинских скакунах мчались через ущелья Копет-Дага. Они увидели страну, охваченную великим переустройством, увидели древний народ пустыни, который с помощью других советских народов созидал новую жизнь. Русские братья — рабочие, врачи, партийные и советские работники — протянули туркменам свою руку, это была крепкая, надежная рука, на которую можно было опереться. Об этих людях, которых Владимир Луговской назвал «большевиками пустыни и весны», русские писатели поведали всему миру. В кино это сделал Ю. Райзман.

История туркменского кино дает множество примеров благотворного и глубокого влияния русских художников на туркменских.

Первой удачей Ашхабадской студии стал фильм М. Мэя и Н. Тихонова «Семь сердец». Снятый комсомольско-молодежной группой, он рассказывал о первых геологах-нефтяниках Небит-Дага, людях разных национальностей и характеров. Хотя картина была далека от совершенства, она страстно и искренне воспевала отвагу, молодость, непримиримость к врагам. «Семь сердец» открыли цикл остросюжетных лент, сделанных на туркменском материале в разных студиях страны.

Классикой стал фильм Михаила Ромма «Тринадцать». И туркменская кинематография гордится тем, что некоторые элементы этой блистательной ленты — пусть с несравнимо меньшей силой!— двумя годами раньше проявились в «Семи сердцах»...

Забегая вперед, можно упомянуть, что М. Ромм пригласил оператора Г. Лаврова работать в «Девяти днях одного года» после того, как Лавров снял тонко-психологический фильм В.Зака и Х. Агаханова «Десять шагов к востоку». К слову, группа, делавшая эту примечательную ленту, была поистине интернациональной: художником был А. Ничюс, дебютировавший в литовской картине «Адам хочет быть человеком», музыку в содружестве с туркменским композитором Н. Мухатовым написал М. Таривердиев...

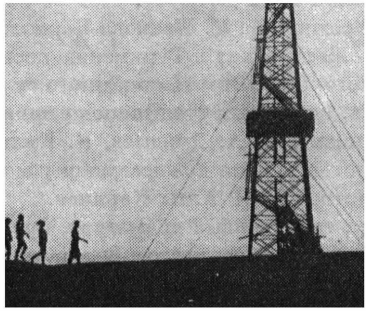
50 лет СССР

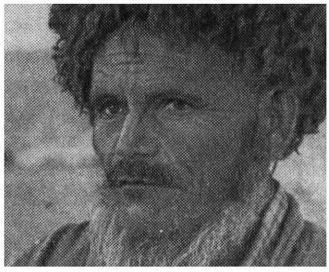
ТУРКМЕНСКАЯ СОВЕТСКАЯ СОЦИАЛИСТИЧЕСКАЯ РЕСПУБЛИКА

Сада жизни садовник Ленин
Розы радости нам принес,
И слова золотые песен —
Словно звонкие капли рос.

Соловьиною звонкой трелью
Песня счастья звучит в саду.
В том саду не завянут розы,
Лепестки их не опадут.

Дурды Агамамедов





Этапным фильмом нашей студии стала в 1935 году картина «Я вернусь», в которой туркменский кинематограф обратился к теме революции и гражданской войны. Пути революции здесь были прослежены на судьбе одного человека — забитого батрака Курбана. «Я вернусь» достойно представил наше экранное искусство в годы подъема советского кино, которые дали такие шедевры, как «Мы из Кронштадта», трилогия о Максиме, «Депутат Балтики», «Щорс». Фильм этот по мотивам популярной в республике поэмы О. Тачназарова снял режиссер А. Ледащев — ассистент В. Пудовкина на съемках «Конца Санкт-Петербурга», «Потомка Чингис-хана», постановщик ленты «Пастух и царь». Ледащев ярко воплотил в своем туркменском фильме принципы школы Пудовкина. «Я вернусь» стал поистине событием национальной культуры.

Первым режиссером-туркменом стал И. Мутанов, снявший интересный фильм «Честь семьи» — целиком продиктованный временем. Мутанов был вторым режиссером Ю. Райзмана на съемках «Поднятой целины».

А актеры? Когда в республике еще не было актрис-туркменок, заглавную роль в картине Е. Иванова-Баркова «Дурсун» сыграла Нина Алисова. Она увлеченно работала над образом передовой девушки-туркменки, которая благодаря революции обрела человеческое достоинство, сумела проявить свою энергию, талант, высокие свойства души. «Чтобы правдиво сыграть роль Дурсун,— вспоминала Н. Алисова,— мне пришлось изучать новый для меня быт, особенности национального уклада. Я много дней прожила в аулах, в различных семьях, и столкнулась там не с одним прообразом моей Дурсун».

Для старейшего режиссера Е. Иванова-Баркова работа в Ашхабаде стала вторым творческим рождением — он переехал в Туркмению после длительного перерыва в труде, вызванного появлением звукового кино. Этот мастер много сил вложил в развитие туркменского национального киноискусства, он первым стал широко привлекать к работе туркменских актеров, у него снимались А. Кульмамедов, А. Дурдыев, К. Кульмурадов, у него дебютировал С. Карыев. У него снимался, а потом учился режиссерскому мастерству выдающийся деятель нашего кино и театра народный артист СССР Алты Карлиев.

Блестящий актер, талантливый драматург, крупный режиссер А. Карлиев занимает в развитии туркменского кино особое место. В его картинах — в «Особом поручении» и особенно «Айне», которую он снял вместе с Е. Ивановым-Барковым, в «Решающем шаге» по роману Б. Кербабаева — всюду явственно видится стремление художника осмыслить прошлое с позиций нашего времени во имя будущего. Все эти произведения обнаруживают высокое умение режиссера разглядеть в ушедшем то, что осталось живым и сегодня.

Молодые режиссеры, пришедшие в киноискусство в последние годы, привнесли в наш кинематограф новые черты. Фильмы «Состязание», «Утоление жажды», «Рабыня», «Смерти нет, ребята!», поставленные талантливым Булатом Мансуровым, продемонстрировали широту тематического диапазона туркменского кино и завоевали успех у всесоюзного зрителя.

И вот теперь «Невестка» Ходжакули Нарлиева... Когда я смотрю наш фильм, я очень волнуюсь, для меня это всегда испытание. Мне начинает казаться, что где-то он затянут, что-то я сыграла совсем не так, как хотелось. Если один зритель выходит из зала, мне чудится провал...

Многие мои коллеги поймут меня. Наверно, это и есть то здоровое недовольство, без которого невозможно новое движение вперед.

Нынче я полна новыми замыслами, предвкушением новой работы.

Дело в том, что я помогала Ходжакули Нарлиеву в работе над сценарием новой его картины «Когда женщина оседлает коня». Мне очень близка тема этого произведения. Героиня его — одна из первых женщин-активисток Туркмении, такая, как знаменитая Эне Кулиева, которая приезжала в Москву и встречалась с В. И. Лениным, такая, как другие передовые женщины моей республики, погибшие в борьбе против страшного наследия прошлого. В работе над сце-

нарием использованы и исторические архивы и рассказы моей мамы. Да, моей мамы, потому что ее судьба — это и судьба моей героини.

Не так давно я посмотрела киноочерк А. Владычука «Реутовка», снятый в 1929 году. Он рассказывал о юных туркменах, которые в те времена приехали под Москву, на Реутовскую мануфактуру, чтобы у своих русских товарищей научиться профессии текстильщика — в Ашхабаде строили тогда текстильную фабрику. Именно в Реутово училась четырнадцатилетняя Соня, моя будущая мама.

Тринадцати лет ее выдали замуж за четырнадцатилетнего двоюродного брата. Маме повезло — муж был настроен так же, как она. Тайком, подвергаясь смертельной опасности, супруги бежали из своего аула Каахка, чтобы бороться за новую жизнь. Таких отважных мальчиков и девочек собирали и, охраняя от озверелых родственников и басмачей, везли в Ашхабад, селили в Доме дейканина. Мужественные женщины сбрасывали берюк и яшмак — символы рабства.

Из Ашхабада мама и ее муж приехали в Реутово, учились, стали рабочими.

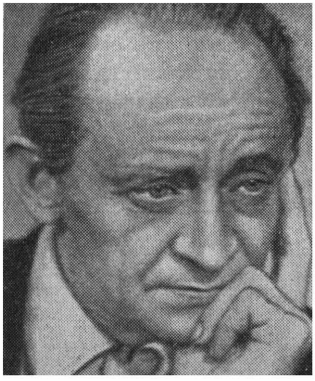
Мой отец погиб на фронте. Мама осталась одна. Всю жизнь она трудилась на общее благо, была завженотделом, замнаркома, прокурором, работала в обкоме партии, в райкоме, в политотделе железной дороги. Теперь она на пенсии.

Только благодаря моей маме, ее светлому уму, ее безбоязненности я стала актрисой — и в недавние еще годы не каждая мать позволила бы своей дочери пойти в театральный институт...

Я много играю в Театре юного зрителя — это ведь моя основная работа. И среди множества ролей у меня там есть одна, самая любимая — роль Марии Александровны Ульяновой в «Семье», за которую я получила премию на Всесоюзном театральном фестивале, посвященном 100-летию со дня рождения В. И. Ленина.

И мне кажется, что образы всех женщин, которые мне потом довелось создать в театре и кино, восходят как к своему первоисточнику к прекрасному образу этой замечательной русской женщины, давшей миру нашего великого вождя.

А моя собственная судьба, так мне видится, еще одним стебельком вплетается в венок судеб моих героинь...



Сотворчество и взаимообогащение

Юри Ярвет

Когда в июле 1940 года в нашей республике восстановили Советскую власть и Эстония присоединилась к братской семье народов Советского Союза, мне было двадцать два года.

К тому времени я был уже тесно связан с Таллинским драматическим театром, у меня было много друзей и знакомых среди артистов, художников — следовательно, я должен был бы знать эстонский кинематограф буржуазной республики. Тем более что я очень любил кино, не пропу-

скал ни одной нашумевшей ленты, начиная с «Тарзана» и кончая «Роз-Мари» с участием М. Дональд и Эдди Нельсона. Но я не могу вспомнить, чтобы среди моих друзей говорили: «Сегодня мы пойдем на эстонский фильм». Мы знали, кино — это «дорогое удовольствие», и не ждали премьер своих, эстонских фильмов.

Я услышал недавно, что Антс Лаутер, ныне народный артист СССР, отснялся в молодости в немом фильме, подражая не то Чаплину, не то героям английского мюзик-холла. Узнал также, что наш старейший актер Хуго Лаур был приглашен в те годы на роль контрабандиста в фильм под названием «Волны страсти».

Почему даже об этом мы не слышали тогда?

Думаю — из-за прокатной политики, отдававшей предпочтение очень настырной и ревнивой мадам МГМ (студия «Метро-Голдвин-Майер»), которая не терпела никаких соперниц и даже... такой «бедной родственницы», какой могла бы стать для нее начинающая эстонская кинематография.

Мне так и не удалось увидеть Хуго Лаура в «Волнах страсти», но зато я встретился с этим замечательным мастером театральной сцены в первом эстонском фильме «Жизнь в цитадели», который поставил Г. Раппапорт, режиссер студии «Ленфильм».

Я сказал сейчас «первый эстонский фильм» и тут же добавил, что он поставлен на «Ленфильме». Но я не оговорился. Ленфильмовцы поспешили нам на помощь, как только республике была предоставлена возможность приступить к созданию своего национального кинематографа.

Сценарий фильма «Жизнь в цитадели» написал Леонид Трауберг по одноименной пьесе эстонского драматурга Аугуста Якобсона. Постановщик фильма пригласил на роль профессора Мийласа Хуго Лаура, а на роль его жены прекрасную актрису Айно Тальви — теперь она народная артистка СССР. Съемки проводились в Эстонии.

Трудно переоценить то, что сделал для нас тогда дружелюбный коллектив «Ленфильма». Мы — эстонские актеры — увидели на экране себя, свой родной город, знакомые улицы, пригороды, пейзажи.

Дело в том, что кинематограф еще казался нам далеким, недосягаемым искусством, а фильм разрушал этот психологический барьер. Мы поняли, что можем играть в кино, а Таллин выглядит на экране ничуть не хуже, чем любой другой город мира.

Отснятый в 1947 году фильм «Жизнь в цитадели» считается до сих пор одним из лучших эстонских фильмов, и мы гордимся им. Картина поднимала очень острую и нужную для своего времени проблематику. Ее герой, профессор, представитель старой эстонской интеллигенции, проповедует аполитичность и неприятие новой власти. Но действительность разбивает построенную им башню из слоновой кости: позиция «невмешательства» терпит крушение, профессор становится активным строителем социализма.

Заканчивается монтаж домны № 3 Казахского металлургического завода. Сооружается крупнейшая в мире доменная печь, 1970 год. ● Готовится к полету космонавт А. Елисеев, 1969 год. ● Народы всего мира торжественно отметили 100-летие со дня рождения основателя первого в мире социалистического государства В. И. Ленина, 1970 год. ● Мирным, созидательным трудом живет сегодня наша страна. Трудовые будни горняков Кабардино-Балкарии, 1971 год. ● Москва. Работает XXIV съезд Коммунистической партии Советского Союза, 1971 год.

Вы, наверное, заметили, что тема этой картины по-своему перекликается с темой знаменитого «Депутата Балтики», также поставленного на «Ленфильме». Эта преемственность, ведущая от классической ленты советского кинематографа к самой первой советской картине, снятой в Эстонии, имеет глубокий смысл. Позже, с годами, лучше познакомившись с нашим многонациональным кинематографом, я понял, что общность тем, созвучность идей заложена в самой природе социалистического искусства.

Вполне понятно, например, что нам, эстонцам, помнящим трудные и драматичные годы становления Советской власти, годы борьбы с буржуазными националистами, близка талантливая литовская кинолента «Никто не хотел умирать». Но вот я смотрю литовский фильм «Лестница в небо» или украинскую картину «Белая птица с черной отметиной» и вижу в этих произведениях тот же пафос и драматизм борьбы, ту же жизненную позицию, отстаиваемую героями. Различна поэтика этих талантливых работ. Жесткий документализм, аскетичность выразительных средств соседствуют в них с необузданной яркой метафоричностью. Но необыкновенно близки по духу эти картины! Их объединяют общность народной судьбы, общность нашего пути, общность наших взглядов на жизнь.

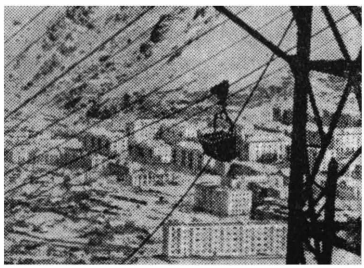
Как же это весомо и значительно, когда в фильме одного народа отражаются единая история и судьба многонациональной страны. Вспомните русский фильм «Баллада о солдате», Алешу Скворцова, его прекрасную короткую жизнь, ставшую символом духовной высоты и человечности советского солдата. И поставьте рядом картину «Отец солдата». Старый грузинский крестьянин проходит по полям сражений, становится кровным отцом многих и многих солдат, потому что его душа оказывается способной выражать всенародные чувства.

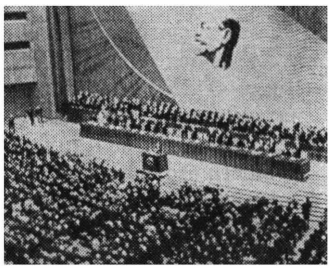
Я вспоминаю сейчас лучшие наши картины. Но за этими примерами стоит более общая закономерность советского киноискусства. В нашей стране каждая республика имеет свою кинематографию, которая может говорить и от своего имени и от имени всех народов.

Я не случайно начал разговор с периода буржуазной Эстонии. В ней не могла развиваться национальная кинематография. Любые серьезные попытки были бы смяты конкуренцией сильных кинодержав. Ведь не случайно и по сей день во многих даже высокоразвитых капиталистических странах практически не существует национального кинематографа. Создавая же свою эстонскую кинематографию, мы ощущали не соперничество, а поддержку, не недоверие, отчужденность, а понимание, не замкнутость, ограниченность, а счастливую возможность знакомить со своими первыми работами многомиллионную киноаудиторию всего Союза ССР.

Это не только великое право, но и огромная ответственность.

Я вспомнил здесь первый эстонский фильм (1955). На моих глазах прошли все этапы становления кинематографии республики. В 1963 году наша студия была названа «Таллинфильм». Нами пройден еще очень короткий путь. Ведь начинать приходилось почти на голом месте. Что гово-





рить, прежде всего нам надо было... просто научиться снимать. Воспитать национальные кадры во всех кинематографических звеньях. Пробудить интерес к нашей работе.

Мне хочется сейчас вспомнить некоторые наши фильмы. «Ледоход» (1962), поставленный молодым Калье Кийском по рассказу народного писателя Ааду Хинта. Эту картину можно назвать удачным поиском национальной выразительности — и в изображении жизненных картин, и в кинематографической пластике, и в игре актеров. Вместе с тем в ней поднималась важная тема нравственной ответственности человека, оказавшегося в пору военных испытаний перед выбором — компромисса, предательства или самопожертвования во имя своего народа.

«Новый Нечистый из преисподней» (1964). Пожалуй, это мой самый любимый эстонский фильм. Почему? Во-первых, он имеет прекрасную литературную основу — роман Антона Хансена Таммсааре. Во-вторых, он серьезен и глубок по мысли. В-третьих, в нем выразительно, великолепно, точно работает актер Хейно Мандри.

Скажу и о своей любимой роли, сыгранной в эстонском кино. Это образ Приллупа в фильме «Молочник из Мяэкюла». Приллуп — обездоленный, задавленный нищетою безземельный крестьянин, неудачник, которому жизнь преподносит только новые несчастья, недоразумения, неприятности. Этот образ должен был вызвать у зрителя острую жалость, нетерпимое отношение к социальной несправедливости. Я пытался пробудить эти чувства тем, что показывал: мой герой сам не осознает своего бедственного положения, он пытается шутить, он все время на что-то надеется, хотя зрителю ясно, что надеяться ему не на что.

После «Нового Нечистого» и «Молочника из Мяэкюла» в эстонском кинематографе появился целый ряд экранизаций: «Что случилось с Андресом Лапетеусом», «Лесная легенда», «Весна», «Гладиатор», «Дикий капитан», «Берег ветров» и др. Для Таллинской киностудии это перечень достаточно внушительный. Не все фильмы, к сожалению, удались, хотя я берусь утверждать, что за каждым из них стоит хорошая литература. Очевидно, нашими режиссерами еще не вполне освоена подлинная кинематографическая образность, без которой невозможно равноценно перенести на экран слово писателя.

Хорошему кинематографу, умению его создавать надо учиться постоянно. Я убеждаюсь в этом столь же постоянно, хотя становлюсь старше и, казалось бы, опытнее. Очевидно, творческая уверенность все же более сродни постоянному поиску и внутреннему беспокойству, нежели самоуверенности и благодушному сознанию, что «я все умею делать».

Я не раз замечал: предварительная работа над фильмами на студии «Таллинфильм» бывает интересной, порой захватывающей. Сидя за столом, мы оговариваем массу любопытных подробностей, стараемся проникнуть в глубину первоисточника, находим, казалось бы, интересные творческие решения, но... на экране нередко все оказывается мельче, тусклее задуманного. Отчего? Не оттого ли, что не вовремя возникает самоуспокоенность и уверенность в том, что «я все умею»?

Однажды на съемках я спросил у одного очень талантливого оператора: «Как вы думаете, чего, собственно, не хватает многим эстонским фильмам для того, чтобы стать по-настоящему хорошими?» Он ответил: «Времени!»

Неожиданно? Да. Конечно, производственный план нужно выполнять. И оператор, о котором я сейчас вспомнил, не это имел в виду — он сам делает все, чтобы не подводить производство. Когда я работал в «Солярисе», то по требованию В. Юсова не было отснято ни одного дополнительного дубля — пожалуй, только актер может по-настоящему понять, что это значит. Речь, очевидно, идет не о «планах» и «сроках», а о творческой собранности, о продуманности замысла, точности его воплощения, тщательности художественной отделки произведения.

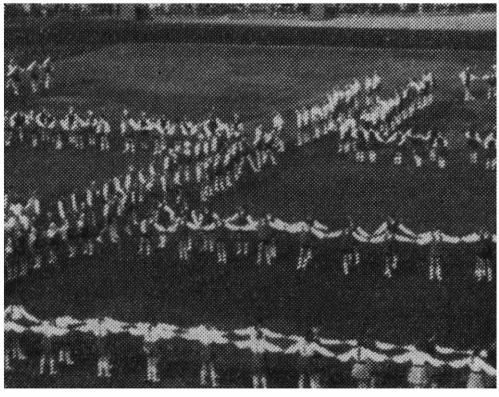
Нужно выиграть дополнительное время, чтобы, не останавливаясь на полпути, осуществить все то, что было задумано в подготовительном периоде. Надо выигрывать время, чтобы углублять замысел, а не свертывать его во время съемок — в ущерб творчеству, в ущерб зрителю.

50 лет СССР

ЭСТОНСКАЯ СОВЕТСКАЯ СОЦИАЛИСТИЧЕСКАЯ РЕСПУБЛИКА

Мы сыновья твои, свободная земля,
Корнями, как дубы, вросли в твои поля!
В единый наш союз, как равная
с другими, —
Навеки ты вплела свое простое имя,
Эстония — советская земля!

Аугуст Алле



Я говорю сейчас о том, что волнует, наверное, многих кинематографистов. В недавно принятом Постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» с особой взыскательностью говорится об идейно-эстетических критериях советского искусства, о качестве нашей работы и профессиональном мастерстве.

А я в разговоре, проходящем накануне празднования торжественной даты—50 летия образования СССР, — не могу не вспомнить о волнующем опыте совместной работы с кинематографистами братских республик. Для нас, актеров, принимающих самое непосредственное участие в создании фильмов, творческие контакты и воплощают на деле взаимопроникновение и взаимообогащение национальных советских кинематографий.

Мне посчастливилось работать с литовскими, армянскими, латышскими, русскими коллегами по профессии. Всякий раз это было погружение в особую природу национальной самобытности, это был интереснейший и трудный поиск. Но я не могу вспомнить случая, когда нашу работу омрачало бы непонимание. Мы всегда оказывались и единомышленниками и друзьями.

Разумеется, самое сильное мое впечатление — встреча с режиссером Григорием Козинцевым, работа над «Королем Лиром». Я не буду сейчас говорить о титанической сложности этих съемок, о собственных моих треволнениях, о множестве сомнений и элементарном страхе — как это я, скорее театральный актер, чем кинопрофессионал, эстонец, очень скованно владеющий русским языком, включусь в работу над сложнейшим трагедийным кинополотном, начну жить в образе и произносить по-русски шекспировский текст. Впрочем, дело было не только в языке. Как-никак нужно было ехать на незнакомую студию, работать с совершенно новым, не известным мне творческим коллективом.

Но мои опасения оказались напрасными. На «Ленфильме» меня встретила дружная, спаянная съемочная киногруппа. Я совершенно не ощущал, что нахожусь на чужой студии. Мне помогали во всем, ко мне были внимательны и предупредительны. Помню, с какой терпеливостью и профессиональным тактом отнесся Козинцев к моей неуверенности, к неизбежным провалам в знании русского языка. В самый напряженный момент подготовки к съемкам он каким-то чудом высвободил для меня три недели — я смог уехать в Таллин, заняться упорнейшим штудированием текста и, главное, успокоиться, привести в порядок нервы.

Работа с Григорием Козинцевым оказалась для меня высокой школой кинематографического мастерства и подарила мне дружбу этого замечательного тонкого мастера.

И последняя деталь, связанная с «Королем Лиром», — обыкновенная встреча в московском такси. Шофер признал во мне... короля Лира и настаивал, чтобы «шекспировский герой» непременно бесплатно был доставлен в гостиницу «Украина». Вот почему я вспоминаю об этом: таксист, самый простой кинозритель, узнал в своем пассажире не какого-нибудь Джеймса Бонда и не популярного комического персонажа, а... короля Лира, героя серьезнейшей философской трагедии. Не отражается ли в этой будничной детали уровень современного советского кинозрителя, к которому и обращено наше творчество?

Мне случалось работать на «Ленфильме», «Мосфильме» на картинах «Мертвый сезон», «Солярис», «Комитет 19-ти»... И здесь мы, актеры разных национальностей, чувствовали себя, как в родном доме.

Казалось бы, можно провести аналогию. Что ж особенного в том, о чем здесь говорит Ярвет? Ведь и на Западе сплошь и рядом режиссеры и актеры приглашаются в разные страны, снимаются фильмы-копродукции... Но никакой аналогии здесь быть не может. Встречаясь на разных съемочных площадках, мы остаемся в своей стране. Мы остаемся в кругу идейных и эстетических задач, разделяемых каждым советским художником.

Это главное, о чем мне, эстонскому актеру, хочется сказать в канун праздника братства советских народов. Все мы—труженики единого многонационального социалистического искусства. Все мы, все творческое, заложенное в нас, — общее достояние советского кинема-

тографа. И если в Литве складывается яркая школа профессиональных актеров — это важнейший компонент всего советского кино; если на Украине рождается новая поэтическая кинотрадиция — это наше общее движение вперед; если в Узбекистане появляются талантливые картины о современности — это продолжение рассказа о жизни всей страны.

Важно лишь, чтобы каждая республика отдавала как можно больше сил, мастерства, упорства и вдохновения общему делу. Отряд эстонских кинематографистов прошел еще очень короткий путь — с начала работы на «Таллинфильме» создано немногим более сорока художественных фильмов. И если бы меня спросили, чего же я желаю для эстонского кино, я ответил бы: смелого движения вперед, творческой зрелости, новых интересных режиссеров, хороших производственных организаторов и фильмов, способных идеями и художественным мастерством обогащать весь наш многонациональный советский кинематограф.

Страницы журнала, посвященные кинематографиям всех пятнадцати союзных республик, иллюстрированы кадрами из документальных фильмов: «Единство», «Страна Советов» (ЦСДФ); «В союзе едином», «Моя столица, моя Москва» («Центрнаучфильм»); «Вилегодские мужики», «Не только мальчишки» («Ленкинохроника»); «Человек и хлеб» («Киевнаучфильм»); «Украинская песня во Франции», «Киев — Ереван» («Укркинохроника»); «Хлеб на кленовых листьях», «Брестская крепость», «Птица Икс» («Беларусьфильм»); «Академия наук Узбекистана», «Жизнь, отданная искусству» (Киностудия научно-популярных и документальных фильмов Узбекистана); «Казахская Советская Социалистическая», «Большой Копчагай» («Казахфильм»); «Металлурги» (Грузинская студия научно-популярных и документальных фильмов); «Азербайджан, Азербайджан...» («Азербайджанфильм»); «Не на день» (Литовская киностудия); «Моя Молдавия», «Молдавская рапсодия» («Молдова-филм»); «Твой день зарплаты» (Рижская киностудия); «Нарынский дневник» («Киргизфильм»); «Кино» («Таджикфильм»); «Мартирос Сарьян» (Ереванская студия документальных фильмов); «Три дня одного года» («Туркменфильм»), «Наш праздник», «Полный вперед», «Юхан Смуул» («Таллинфильм»).

ИСКУССТВО КИНО ИСКУССТВО

Летопись братства

Л. Маматова

«В нашей многонациональной стране национальный вопрос выступал как один из коренных вопросов строительства социалистического общества. От его правильного решения во многом зависела судьба нового строя»*.

Вдумаемся в эти строки партийного документа. Судьба нового строя... Важнейшие ее моменты: свершение социалистической революции, построение социалистического общества, победа в гражданской и Великой Отечественной войнах, вступление в период развитого социализма, движение к коммунистическому обществу. Судьба более чем ста наций и народностей. Ни одному художнику, видимо, не под силу было бы в одном произведении — романе или фильме — с исчерпывающей полнотой обозреть историю движения, роста и единения этой огромной многонациональной семьи.

Но попробуем представить фильм, смонтированный из лучших лент наших национальных кинематографий — какую впечатляющую картину исторического разнообразия и исторического единства мы увидели бы на этом гипотетическом полиэкране!

Мы бы увидели, как готовилась новая судьба нового народа. Навстречу грядущей революции и великим переменам устремился под красным флагом броненосец «Потемкин». Навстречу новым социальным битвам шла с красным же флагом седая женщина из маленького фабричного поселка. В далекой казахской степи стреляли самодельные деревянные пушки, закрепленные меж горбов верблюдов, и вооруженные одними топорами и луками сарбазы бросались в атаку на царский карательный отряд — будущий замечательный полководец, охотник и скотовод Амангельды Иманов выигрывал свое первое сражение, чтобы потом возглавить национально-освободительное движение против царизма.

Но вот наступил решающий момент, когда промедление было смерти подобно. В. И. Ленин прибыл в Смольный, чтобы руководить вооруженным восстанием. Выстрел с броненосного крейсера «Аврора» послужил сигналом к штурму Зимнего дворца, матросский сапог наступил на двуглавого черного орла. Символ тирании повергнут. Революция очистительным ураганом пронеслась по городам и весям бывшей царской империи. Вот и в Баку сформирован первый Совнарком во главе с большевиком Степаном Шаумяном. Но еще справляют в Закавказье свой «последний маскарад» те, кто рядится в костюмы защитников нации и продает Родину интервентам — азербайджанские мусаватисты, армянские дашнаки, грузинские меньшевики.

Мы смотрим эту длинную ленту, ровно стрекочет аппарат за спиной, а на экране нескончаемо пробегает живая, пульсирующая летопись истории, поистине ни с чем не сравнимая стенограмма чувств и идей людей, подня-

* «О подготовке к 50-летию образования Союза Советских Социалистических Республик». Постановление ЦК КПСС от 21 февраля 1972 года. М., Политиздат, 1972, стр. 7.

тых партией на борьбу за новую социальную общность. Мы видим, как английские войска вступают в Баку, как ведут по сыпучему туркменскому песку на расстрел двадцать шесть бакинских комиссаров. Перед нами встает и июль того же грозного 1918 года в Москве: 30 августа этого года во дворе завода Михельсона нас снова в самое сердце ранят выстрелы эсерки Каплан.

Но никакие испытания не могут сломить революционной воли народа. Крепнет, ширится освободительная борьба на Украине и в Белоруссии. Крестьяне стекаются к Щорсу. Трудовая Украина восстает против немцев, Петлюры и панов. Гражданская война — это прежде всего классовая война и в то же время это война национально-освободительная.

Ее восточный фронт в 1919 году проходил по Уралу. Вспомним, как это отразилось на экране: щеголеватая поступь отборного белогвардейского офицерства, идущего в психическую атаку, неодолимый натиск и славная победа чапаевцев. Впомним мы и суровое лицо матроса из Кронштадта, завершившего восклицанием: «А ну, кто еще хочет в Петроград?» — кинопоэму о разгроме Юденича, вознамерившегося захватить столицу Советской Республики с севера.

Юг республики. Железный поток Таманской армии и тысяч беженцев-крестьян, прокатившийся под пушками беляков и интервентов через выжженную степь южной России. Туркестан. Уже после того как фронт под командованием Фрунзе соединился с армией республики, чрезвычайный комиссар Ходжаев еще продолжал борьбу с басмачами в Фергане.

Апрель 1920 года в Азербайджане. Образование социалистической республики во главе с большевиком-ленинцем Нариманом Нариманом. Рушатся последние надежды мусаватистов. В Армении части 11-й армии ликвидируют последний оплот дашнаков. Упрочивается Советская власть в Грузии.

Победный марш Первой Конной, в ноябре опрокинувшей врангелевцев в Черное море.

Восстание в 1920 году против белогвардейцев и интервентов на Дальнем Востоке, разбойничье нападение врагов на Приморье. Сергея Лазо и его товарищей сжигают в паровозной топке, но борьба продолжается, и власть Советов торжествует на всем тихоокеанском побережье.

Фильмы — как верная память человечества.

Единство целей, единство задач народов, поднявшихся к новой жизни.

Общность социальных интересов, претворившаяся в создание единого многонационального Советского государства в декабре 1922 года. **«Образование СССР по своей политической значимости и социально-экономическим последствиям занимает выдающееся место в истории Советского государства...** Образование Советского Союза явилось одним из решающих факторов, обеспечивших благоприятные условия для переустройства общества на социалистических началах, подъема экономики и культуры всех советских республик...»*

●

... В этом ряду стоит и создание национальных кинематографий в союзных республиках.

«Восток без прикрас» — так назвал современный киновед раздел в своей книге, посвященный армянским фильмам двадцатых годов. Изображение жизни без прикрас, достоверность, близкая к документальности,— вот что подкупает в лучших картинах национальных киностудий того времени. Но правда пробивала себе дорогу в борьбе с привычной ложью. В 1924 году в Бухаре и Баку снимались два фильма; жанр первого из них режиссер В. Висковский знаменательно определил как «вольно обработанную бухарскую легенду», второй — режиссер В. Баллюзек так и назвал: «Легенда о девичьей башне». Это и были «легенды» — далекие от фактов, оторванные от реальности. На экране текла своя, ни с чем несообразная жизнь; герои, разодетые в парчу и бархат, проводили время не иначе, как в гаремах с бассейнами; сверкали кинжалы, курились кальяны; красавицы томно возво-

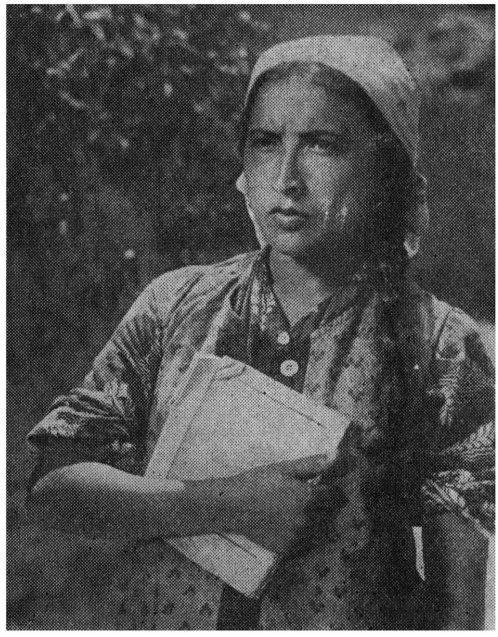
* «О подготовке к 50-летию образования Союза Советских Социалистических Республик», стр. 4.

«Хабарда». 1931.
Диамид — С. Завриев (слева),
Луарсаб — П. Чкония

дили сильно подведенные глаза к узорчатым аркам.

И вдруг:

«Арменкино» показало нам реальный нищий Восток. От «Зарэ» несет запахом навоза, а по спине зрителя ползают вши»,— этот отзыв по выходе на экран картины А. Бек-Назарова звучал как похвала. Речь ведь шла тогда еще только о первом и знаменательном установлении соответствия экрана действительности. И если сегодняшний историк не преминет отметить, что во время съемок фильма «Арсенальцы» Лесем Курбасом один из подлинных рабочих завода «Арсенал» принял Амвросия Бучму за своего товарища из ремонтных мастерских, так достоверно и естественно было поведение актера на съемочной площадке; или что в фильме Л. Эсакия «Верхом на хольте» почти все роли исполняли жители села Мухрани Тифлисского округа, а в туркменской ленте «Первый в пустыне», жанр которой ее авторы определили как «художественно-документальный», были показаны действительные факты строительства серного завода в Кара-Кумах и были запечатлены первые рабочие-туркмены, идущие, несмотря на сопротивление баев, на стройку,—то социальное значение всех этих фактов неизменно будет усилено еще и указанием на то, что герои этих картин чаще всего действуют вне павильонов и декораций, а авторы мало затрудняют себя специальной организацией внешней среды, поскольку видят свою задачу во влюбленной фиксации того, что окружало их повсюду: каменистых дорог Армении и курдианских яйлагов, узких улочек



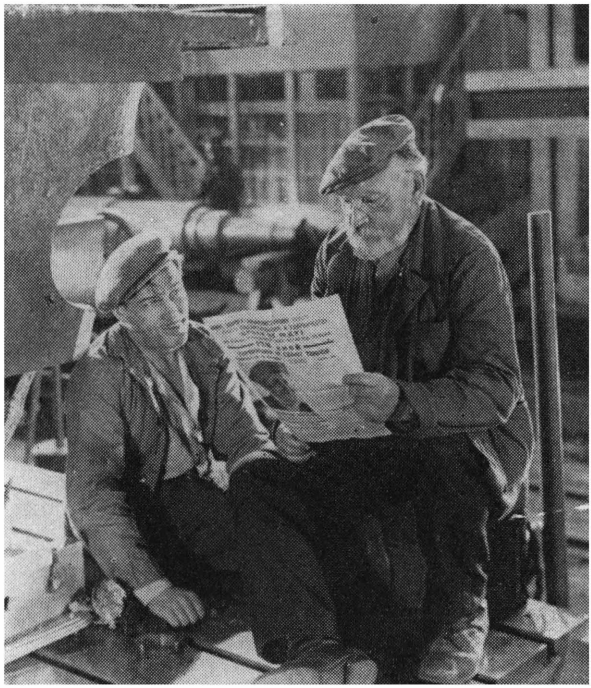
«Клятва». 1937.
Вверху:
Саодат — Ш. Рахимова
Внизу:
Азым — А. Исматов (слева)

узбекских кишлаков, базаров и чайхан, толп молящихся в мечети и толп собравшихся у ворот нового завода. Истории, рассказанные в фильмах двадцатых годов, еще не претендуют на то, чтобы раскрыть суть новых процессов во всей полноте. Сейчас мы хорошо знаем, как трудно этого достичь, знаем и то, что достоверность фона еще не гарантирует глубины художественной правды, что это всего лишь первая ступень приближения к истине, без которой, однако, было бы затруднено дальнейшее поступательное движение вперед. «Документализация времени» — вот что характеризовало поиски молодого кино в те годы. И эта «документализация», эта остановленная правда времени таила такую агитационную силу, что ворвавшиеся в Одессу белогвардейцы уничтожили хранившиеся на студии агитфильмы и расстреляли коменданта кинофабрики И. Инсарова. А в Азербайджане в 1925 году во время документальных съемок мусульманского обряда для фильма «Шахсей-вахсей» толпа религиозных фанатиков чуть не растерзала кинематографистов, снимавших этот чудовищный праздник.

Борьбу с наследием проклятого царизма первые фильмы ведут по широкому фронту; срывая узорные покровы лживых «легенд» со старого быта в Грузии и Туркестане, на Украине и в России, они преследуют культурную отсталость, национальные предрассудки, стародавние обычаи, замшелые авторитеты и обряды, зовут зрителей к освобождению от власти старых представлений, нравственных норм, запретов, отживших, но все еще — по инерции — властвовавших над умами традиций.

Это потом, по прошествии полувека, иные из критиков смогут позволить себе сомнительную роскошь вздыхать об «утраченной ясности примитива» и сетовать на «агрессию цивилизации», якобы неизбежно сопровождающуюся утратой «непосредственности чувств».

Все эти праздные и лукавые ламентации



«Встречный». 1932. Секретарь парткома — Б. Тенин, Бабченко — В. Гардин

раздадутся потом, когда первый жар схватки с тенями прошлого остынет, а сами эти тени отступят перед светом наступившего дня. А пока кинематографисту не до воздыханий о потерянной «непосредственности» родовых нравов и обычаев. Пока кинематографист, как и все искусство, имел дело с грубой и жестокой реальностью по-настоящему примитивной жизни, на которую были обречены народы царской России: с невежеством, болезнями, бездорожьем, господствовавшими прежде всего на окраинах страны, где царская империя сохраняла своего рода «заповедники тьмы», вроде Верхней Сванетии или огромных районов в Средней Азии, население которых почти поголовно не умело читать и писать и где существовали еще родоплеменные общины.

«Посмотрите на карту РСФСР,— писал В. И. Ленин в 1921 году.— К северу от Вологды, к юго-востоку от Ростова-на-Дону и от Саратова, к югу от Оренбурга и от Омска, к северу от Томска идут необъятнейшие пространства, на которых уместились бы десятки громадных культурных государств. И на всех этих пространствах царит патриархальщина, полудикость и самая настоящая дикость»*.

Кинематограф двадцатых годов, решавший со всем народом первоочередные задачи культурной революции, со всей возможной прямотой и непосредственностью, доступной для искусства, разоблачает силу церкви в горной Пшавии, древний закон кровной мести в Аджарии, знахарство в грузинском селе, призывает покончить с братоубийственной враждой между хевсурами и чеченцами, призывает узбечку сбросить паранджу, а азербайджанку — чадру, ратует за преодоление убожества, грязи и отсталости в быту курдов-езидов, белорусов, чувашей. Эти фильмы торопят приход нового с максимализмом и прямотой молодости. Недаром сюжеты в них часто завершаются с бесхитростной прямолиней-

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 43, стр. 228.

«Сказ о матери». 1964.
Мать — А. Умурзакова

ностью плаката: заклятых кровных врагов мирят в комсомольской ячейке; тракторист, побеседовав с дехканами, тут же вовлекает в колхоз целый туркменский аул; переворот в сознании грузинских и узбекских крестьян решает демонстрация технических качеств машин марок «хольт» и «американка». Создатели этих картин спешат к будущему, желая предугадать его формы, предсказать образцы.

Впоследствии, когда кинематограф снова и снова будет вглядываться в первое десятилетие жизни многонационального Советского государства, он обнаружит, как оно было сложно и противоречиво. Тогда же станет понятно, что прямая победа над классовым врагом еще не может сразу и автоматически перечеркнуть наследие былого социального уклада в сознании миллионов людей. Они быстрее прорубают дороги в скалах Сванетии, прокладывают железные пути в степях Туркмении, прорывают оросительные каналы, нежели преобразуют собственное сознание. В особенности трудным было движение к новому социалистическому мировоззрению там, где людям приходилось преодолевать в своем мышлении и психологии пережитки феодализма и средневековья, этого, по характеристике В. И. Ленина, «величайшего тормоза всякой культуры и всякого прогресса в нашей стране»*.

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 44, стр. 144

●

Первые глубокие произведения на эту тему появились уже в тридцатые годы. Причем характерно, что в большинстве из них речь пока идет еще только о том, что было в недавнем прошлом, на заре революции. Так узбекский фильм «Клятва» (режиссер А. Усольцев) вышел на экраны в 1937 году, события же, показанные в нем, происходят во второй половине двадцатых годов — в период проведения земельно-водной реформы. Там, где уже после Октября почти открыто существовали крупные помещичьи хозяйства, а на феодалов работали полукрепостные издольщики-арендаторы, осуществление Декрета о земле и воде означало решительное и коренное изменение всего социального уклада. В этот момент мы и застаем кишлак, показанный в фильме.

Что же происходит в этом кишлаке? Конечно, прежде всего острые столкновения между дехканами и баем, у которого отбирают его владения.

Но не меньшее значение для смысла фильма имеет еще одна коллизия, внимательно рассмотренная авторами,— мучительные поиски истины и духовное прозрение бедняка Азыма.

Жена Азыма первой в кишлаке дерзнула снять паранджу, и Азым воспринял это как личную трагедию. С кулаками накидывается Азым и на русского рабочего, который приехал из города помочь дехканам провести реформу а, увидев, как кишлачные жители творят надругательство над женщиной, попытался защитить ее. А потом казий напугал Азыма, уверив, что за драку с русским его ждет Сибирь. К тому же бай преподнес Азыму дарственную на три десятины земли — никчемный подарок перед реформой, хитро уготованная ловушка, чтобы покрепче привязать к себе не очень сообразительного бедняка. И действительно, хотя Азым легок на поступки, резок и импульсивен, ему с трудом дается пока самая элементарная работа сознания.

Но даже в этой неподвижной душе постепенно расшатывается цепкая власть старого быта. Замечательный узбекский актер А. Исматов детально прорисовывает медленный рост внутреннего недовольства своего героя. При-

меты этого роста и в первом яростном взгляде, которым ответил Азым на привычный удар хозяйской руки. И в грустном недоверии, с которым он встречает очередной подарок бая. И в той мучительной боли, которую испытывает Азым, когда видит убой скота, который бай предпочитает перерезать, лишь бы не оставить его своим бывшим батракам.

Собачья привязанность к хозяину постепенно ослабевает, и Азым теперь следует за баем только из страха за свою жизнь. Но хотя Азым уже твердо решил вернуться в кишлак, он еще не смеет сделать это самовольно. Ведь он уже не в силах оставаться с баем, но пока еще не в силах от него освободиться. Бай согласен: «Ну что же, пророк говорил, что каждый может идти своим путем». И снова Азым не может не поверить мусульманину, цитирующему строки корана. И первый с готовностью шагает навстречу хозяину, чтобы обняться с ним, согласно обычаю, перед расставанием. Удар ножом в спину был ответом рабу, вышедшему из повиновения, последним уроком мусульманского благочестия.

Сюжет второй половины этого фильма легко критиковать: он перегружен событиями. Мы едва успеваем проследить за тем, как Азым, раненный баем, возвращается в кишлак и прячется в своем доме, как, нагнав русского рабочего, бай убивает его, как дехкане, ошибочно полагая в Азыме убийцу Андрея, готовы разнести его дом, как выясняется истина. Но последняя сцена в фильме имеет принципиальное значение: именно Азым от имени своих односельчан у гроба русского большевика, отдавшего свою жизнь за свободу узбекских дехкан, клянется в верности революции.

Мы потому так подробно пересказали сюжет этого фильма, очень характерного для своего времени, что в нем, как и в последовавших за ним многих других произведениях национальных кинематографий, живо чувствуется стремление показать, какого огромного напряжения сил потребовал от самих трудящихся масс тот гигантский исторический скачок в их общественном развитии, какой им предстояло совершить в революционные годы, какой глубокой была переоценка моральных ценностей, проделанная в эти годы самими тружениками. Не случайно, пересматривая сегодня «Клятву», возникшую на самой заре узбекской кинематографии, мы вспоминаем недавнюю картину А. Хамраева «Без страха», рассказывающую о тех же временах и событиях, что и «Клятва». Но здесь фигура бая почти лишена той драматургической активности, которая сопутствовала развитию конфликта в «Клятве». В истории дележа его земли он выступает озлобленным свидетелем, защитником своих отмененных революцией прав и привилегий, но защитником уже обреченным, уже приговоренным самой историей. Не бай и ишан, а вековые наслоения феодального уклада жизни оказываются в фильме А. Хамраева наиболее стойким противником новых социальных преобразований.

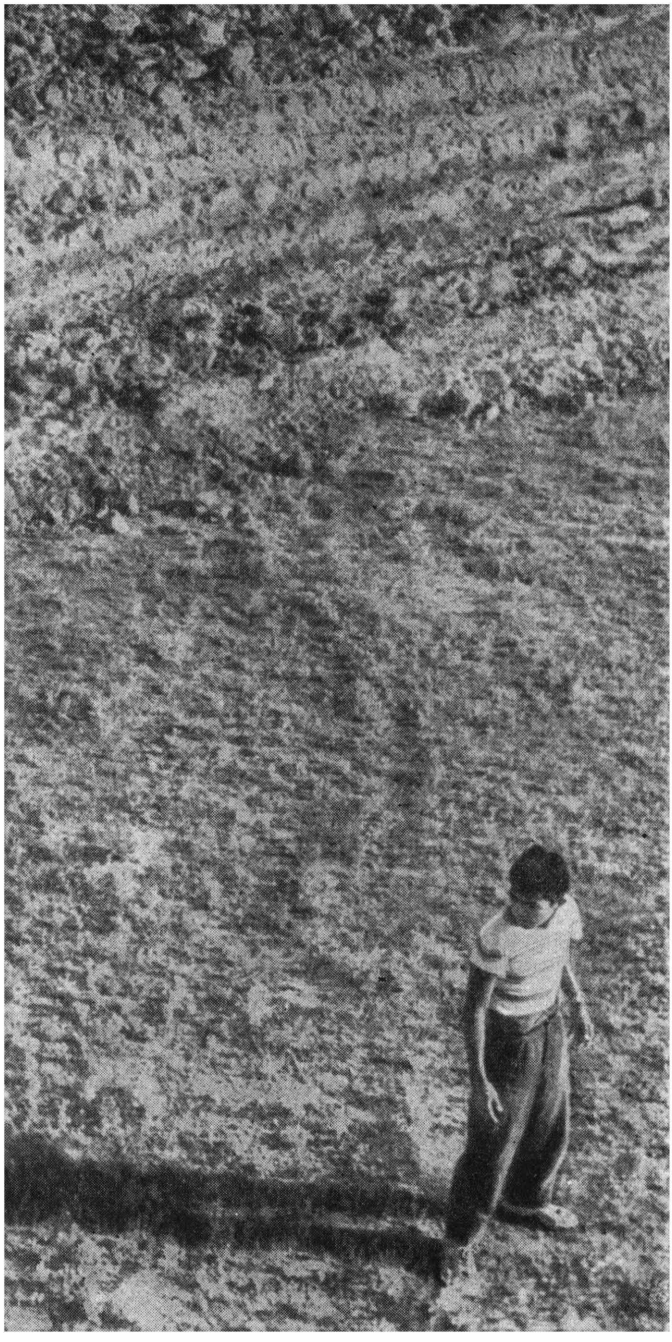
Недавний красноармеец, коммунист, молодой еще парень, горит желанием сделать счастливой жизнь своих земляков. Его поторапливает и руководство сверху: «Скоро через кишлак пройдет автопробег, а чем ты его встретишь! Женщинами в паранджах?» Но герой фильма не может пока еще переубедить старика — отца жены, не способен он сагитировать и собственную жену снять паранджу. И все же именно он оказывается в конце концов способным убедить народ в правоте своей «молодой правды». Это происходит потому, что герой картины «Без страха» несет не некий, пусть и высокий, но привнесенный извне людям норматив поведения. Нет, он воплощает в себе лучшие качества самого народа.

И в этом не только историческая, социальная, а и художественная правда картины.

Вот как оценивает узбекский историк события второй половины двадцатых годов и их связь с ростом народного самосознания: «Земельная реформа стала возможной в результате повышения политической активности дехканских масс, и, в свою очередь, она еще больше активизировала их, подготовляя массу дехканства к наступлению на кулачество»*.

* В.Г. Вахабов. О некоторых общих и специфических вопросах формирования узбекской социалистической нации. В сб.: «Формирование социалистических наций в СССР». М., 1962, стр. 201.

«Зной». 1936.
Кемель — Б. Шамшиев



«Зумрад». 1962.
Зумрад — Т. Кокова (слева)

Вот именно так, как своего рода цепную реакцию развития, и показывает фильм «Без страха» перемены, происходящие в жизни узбекской деревни: наступление на баев в дни земельной реформы было подготовлено ростом политического сознания масс, а вслед за тем сама реформа в свою очередь тоже активно и быстро революционизировала их отношение к действительности.

Эта историческая закономерность стала предметом художественного исследования во многих современных картинах. Таджикская картина «Ниссо», киргизская «Алые маки Иссык-Куля» и другие, отдав некоторую дань традиционным фабульным мотивам — шумным басмаческим налетам и победным кавалерийским атакам,— главное внимание уделяют психологии простого труженика, все нарастающему движению простых людей навстречу новой жизни.

Движению непростому, но победному: название фильма «Трудная переправа» столь же символично, как и название картины «Решающий шаг». Шаги, которыми народы шли к новому, были различными по быстроте, интенсивности, но всем приходилось начинать с самого простого и вместе с тем с наиболее жизненно важного. Киргизский юноша Мукаш из «Трудной переправы», которая, по определению Чингиза Айтматова, «звучит как реквием по тем, кто стремился к революции и кто рано погиб на ее пути», был убит бывшим волостным начальником. По дороге в город Мукаш слышал, что «новая власть бесплатные мектебы открывает»; в один из таких мектебов инспектор Степан и должен был определить юношу. С появлением учителя, школы, тетрадей и глобуса связана тема освобождения и в картине «Дети Памира». Учитель является важнейшим, если не главным персонажем во многих произведениях, повествующих о двадцатых годах. В этом нашла свое отражение реальная роль, которую играл учитель в жизни еще вчера погруженных в тьму народов: культурная революция в стране, где в недалеком прошлом три четверти населения не умело писать и читать, начиналась с обучения грамоте. Но это было лишь средством к дальнейшему всестороннему воспитанию людей в социалистическом духе, к пробуждению их политической активности. В особенности это относилось к судьбе восточной женщины.

Женщин — добрую половину всего взрослого населения среднеазиатских республик — нужно было незамедлительно привлечь к производственной и общественной деятельности,

«Председатель». 1964. Сердюков — С. Блинников, Егор Трубников — М. Ульянов

а значит в корне изменить отношения внутри семьи там, где они до революции регламентировались законами шариата, имевшими силу юридических установлений. Но хотя уже в 1917—1921 годах Советская власть издала законы о гражданском браке, а в 1928 году ВЦИК дополнил уголовный кодекс особой главой «Преступления, составляющие пережитки родового быта», хотя закон уже предоставил женщине все гражданские права и запрещал умыкание, многоженство, насильственную выдачу замуж несовершеннолетних, выплату калыма и т. д.,— реализовать эти завоевания в быту было необычайно сложно. «Необходима масса работы воспитательной, организационной, культурной,— чего нельзя сделать быстро законом, что требует громадной длительной работы»*, — писал В. И. Ленин.

Дальнейшее движение истории показало, насколько глубок был смысл ленинских слов о громадности и длительности этой работы. Туркменский фильм «Случай в Даш-Кале» (режиссер М. Атаханов) вышел на экраны в 1963 году. В нем рассказывалось о судьбе современной школьницы из горного аула. Шестнадцатилетняя Солтан Атаева — сирота, ее отец погиб во время Великой Отечественной войны, мать умерла. Девочка живет в доме своего дяди, Берды Акиевича, который собирается выдать свою племянницу замуж за выгодного жениха — местного завмага. Он выправляет ей для этого фальшивые документы, удостоверяющие совершеннолетие девочки, и запугивает ее, требуя, чтобы она молчала, когда ее повезут в дом к будущему мужу. Делается это вовсе не из слепой привязанности к старинным обычаям: пять тысяч рублей и пятнадцать баранов — вот цена, которую Берды Акиевич должен получить за свою племянницу. Берды Акиевич — директор школы, и когда ему нужно обезвредить своего противника — недавно приехавшую из города учительницу, которая встревожена судьбой своей ученицы и догадывается о готовящемся преступлении, то он действует «современными методами»: пишет анонимное письмо, полное грязной клеветы на молодую женщину, устраивает проработочную беседу на педсовете, упрекая ее ни больше ни меньше как в неуважении к национальным традициям, и т. д. Частнособственническая психология мещанина в ее «классическом» по своей дикости проявлении может, говорят авторы фильма, принять и вид бережного

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 38, стр. 166.

отношения к «святой старине». И этот акцент в развитии основной темы не только с предельной остротой выявляет ее актуальность, но и помогает понять жизненную необходимость такого прямого и страстного выступления против пережитков байской психологии и морали, против националистической ограниченности и косности.

В картине, по сути, два адреса. Один ясен: это Берды Акиевич, «новый человек», интеллигент, сохранивший в себе всю мерзость разрушенных революцией бытовых установлений, националист, старательно прячущийся за набором ультрасовременных слов. Но не менее важна картина и для таких, как Солтан Атаева, которая ведь юридически, гражданско была свободна с самого начала. Но чтобы решиться самостоятельно р е а л и з о в а т ь с в о е п р а в о н а с в о б о д у, она должна была еще проникнуться пониманием ее необходимости и своего человеческого достоинства, своего права на свободу.

Гораздо подробнее прослежено внутреннее духовное раскрепощение сельской девушки в таджикском фильме «Зумрад» (1961, режиссеры А. Давидсон, А. Рахимов). Закончив десятилетку в своем кишлаке, Зумрад приехала в город и стала студенткой педагогического института. В городе же она вышла замуж. Дом ее мужа убран шелком и коврами, в модном серванте заперты на ключ серебряные ложки — их достают в исключительных случаях, для тех, кто не умеет есть руками. Тяжелая тоска. Муж вынуждает Зумрад бросить институт, неприветливо встречает ее, когда она возвращается из родильного дома: родилась дочь, а не сын, для отца это, видите ли, обидно, запрещает Зумрад, согласно старым обычаям, садиться за один стол с гостями. Ситуация, складывающаяся в семье Кадыровых, не была бы столь драматичной, если бы сама Зумрад не покорялась. Но затем наступает час ее человеческого выпрямления. И мы видим, какая внутренняя сила потребовалась ей, чтобы решиться уйти из дома, возвратиться с ребенком в кишлак, снискав в конце концов всеобщее уважение. Моральная победа героини, как и нравственный героизм Малики из узбекского фильма «Белые, белые аисты» (1966) тем и знаменательны, что в судьбах обеих женщин художники обнаруживают диалектическое взаимодействие роста индивидуального сознания с ростом сознания общественного, с атмосферой и климатом нашего социалистического общества, в котором неизбежно терпят крах, изживаются косные национальные обычаи и установления. В то же время в этих лентах звучит еще одна мысль, в условиях особенно интенсивной кристаллизации коммунистической нравственности приобретающая чрезвычайную актуальность. Это мысль о том, как важно выращивать в каждом человеке сознание ответственности за свою судьбу, волю к активной жизнедеятельности, гражданское мужество в борьбе с шовинистической дикостью и консерватизмом. Развитие национального характера выступает в этих фильмах как постепенное, но неотступное приобщение к коммунистической морали, и в этом верно отражается в е д у щ а я закономерность нашего времени.

Художники среднеазиатских кинематографий потому и продолжают до сих пор обращаться к теме освобождения женщин от старых установлений, что в самой жизни эту проблему, видимо, еще нельзя считать до конца решенной. Однако если сравнить судьбы Саодат из «Клятвы», Кумри из фильма «Без страха» с судьбой Зумрад или Малики, если вникнуть в конкретно-историческое содержание преодолеваемых ими преград, то можно будет со всей неоспоримой очевидностью увидеть, какой огромный путь прошла женщина Средней Азии от первых попыток отстоять свои человеческие права к гражданскому самосознанию, выросшему в тех условиях, где старая «мораль», как бы она еще ни была цепка, все же сохраняется только как п е р е ж и т о к.

В этом сказалась тенденция более общего порядка: от феодализма к социализму, минуя капиталистическую стадию развития, от решительного разрыва со старой психологией, со средневековыми бытовыми установлениями к победе коммунистического мировоззрения —

«Отец солдата». 1965. Георгий Махарашвили — С. Закариадзе

«Никто не хотел умирать». 1966. Бронюс — Бруно Ор (в центре), Вайткус — Д. Банионис (справа)

таков реальный диапазон социально-экономического и духовного развития, свершенного многими народами нашей страны...

●

«Этот прогрессивный исторический процесс не был легким и простым. Пришлось преодолевать немалые трудности, связанные с экономической и культурной отсталостью, бороться против попыток контрреволюции использовать в своих целях наследие прежней национальной вражды, буржуазный национализм и великодержавный шовинизм, сопротивление национал-уклонистов внутри партии.

Главным выразителем тенденции к объединению, ведущей силой этого процесса, как и социалистической революции, выступал рабочий класс. Пролетарии под руководством большевистских организаций вносили в массы трудящихся дух классовой, интернациональной солидарности, сплачивали их на общей политической платформе...»*.

* «О подготовке к 50-летию образования Союза Советских Социалистических Республик», стр. 10.

Укрепление рабочего класса, а там, где до революции его не было, формирование своего национального рабочего класса особенно активно началось с 1926 года, когда наша страна взяла курс на индустриализацию. Вот почему строительство, например, Туркестано-Сибирской магистрали, Днепрогэса, Комсомольска-на-Амуре — это не только история индустриализации, но и история духовного роста отсталого крестьянина, становящегося сознательным, передовым рабочим. Эту объективную истину выразили фильмы В. Турина («Турксиб»), А. Довженко («Иван, «Аэроград»), С. Герасимова («Комсомольск»). С 1929 года, с началом массовой коллективизации, начался подлинный перелом и в жизни миллионов крестьян. А в годы второй пятилетки, когда, как известно, социалистическое общество в основном было построено, была принята Конституция СССР, закре-

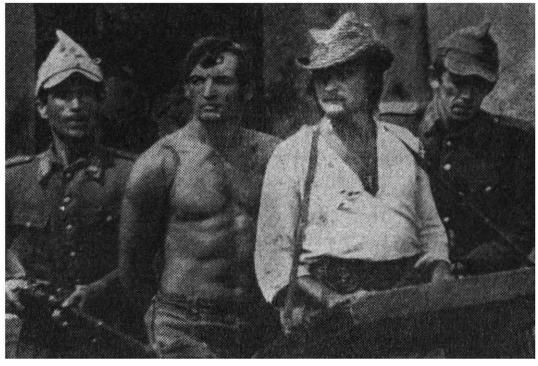
Вверху:
«Никто не хотел умирать». 1966. Марцинкус — Б. Бабкаускас

В середине и внизу:
«Белая птица с черной отметиной». 1971

пившая победу социализма законодательно, сформулировавшая «основы социальной и государственной организации социалистического общества, единения советских народов»*.

Нет, пожалуй, ни одной приметы общественного движения тридцатых годов, которая бы в той или иной мере не нашла своего отражения в кинематографе.

Коллективизация сельского хозяйства, организация производственных бригад, политотделов при МТС, реконструкция народного хозяйства, кадровые вопросы, чрезвычайно актуальные в те годы, ударничество, движение многостаночников — все эти и многие другие живые черты времени мы находим в сюжетах фильмов, создававшихся *синхронно* с порождавшими их общественными процессами. К сожалению, далеко не всегда этот жизненный материал получал глубокое и целостное художественное воплощение. Появлялись и картины, снятые по «принципу спешного доклада о колхозном движении в целом», как справедливо было сказано в рецензии «Правды» об одной такой ленте.



И все же важнейшее завоевание киноискусства тридцатых годов состоит прежде всего в глубоком изображении человека нового духовного склада, в создании портрета героя, который знаменовал появление новых, неведомых прежде человеческих ценностей и качеств. В этом главная заслуга многонациональной советской кинематографии 30-х годов, вершина ее художественных достижений. И тот, кто захочет составить истинное представление, к примеру, о русском труженике этого времени, не минует таких замечательных образов, как крестьянка Александра Соколова из фильма «Член правительства» или рабочий Бабченко из «Встречного» (1932, режиссеры Ф. Эрмлер, С. Юткевич).

Семен Иванович Бабченко — потомствен-

* «О подготовке к 50-летию образования Союза Советских Социалистических Республик», стр. 12.

ный питерский пролетарий, человек старой закваски, глубоко воспринявший социальную новь, которую принесла с собой революция. («Это тебе не при царском режиме. Я на своем заводе работаю».) А вместе с тем он еще цепко привязан к старым привычкам и склонностям, к русскому традиционному быту, сложившемуся в условиях, ничего общего не имеющих с теми, в каких сейчас живет и работает Бабченко. Так, для него еще имеют определенную силу прежние отношения с начальством «наверху». Да и к молодежи он относится со снисходительным пренебрежением. Ее порывистость и инициативность для Бабченко — пустая суета и шумные «излишества» возраста. С добродушной иронией авторы фильма подмечают этот вполне понятный душевный консерватизм своего героя. Но тем более патетичным, напряженным, волнующим становится фильм там, где герой дается в процессе слома своих старых представлений о жизни, труде.

Картина эта, столь тесно связанная с производством, следующая, казалось бы, за всеми этапами создания турбин на знаменитом ленинградском заводе, в центре своем ставит все же человека, раскрытие диалектики его души. На наших глазах трудолюбивый и толковый исполнитель, честно зарабатывавший свой хлеб — и только, начинает испытывать нечто ранее ему неведомое. Он так же, как и другие его товарищи по заводу, оказывается во власти неизвестного ему прежде чувства счастливой гордости за свой труд, за свою страну, такую молодую и такую многоликую.

Эту нерасторжимую связь социального и нравственного в человеке, его движение от старых форм национального быта, от старых психологических установок и представлений к осознанию себя человеком социалистического миропонимания, будет раскрывать советский кинематограф в последующие годы.

●

Вот уже более трех десятков лет, от первых «Боевых киносборников» до современной эпопеи «Освобождение», кинематограф снова и снова возвращает нас к Великой Отечественной войне. К ней обращен взор многих художников, и можно сказать, что это одна из тех тем в нашем экранном искусстве, благодаря которым мы как бы заново и свежо раскрываем для себя многосложность, многоцветье и разнообразие граней того единства, какое оказалось одной из важнейших предпосылок победы, одержанной советским народом в годину тягчайших испытаний. В фильмах о Великой Отечественной войне с особой силой обрисованы герои, воплотившие в себе лучшие черты характера каждой социалистической нации, то, что сближало их в годы предшествующего развития и особым нерушимым воинским братством сплотило в годы защиты интернационального содружества советских народов от фашистской Германии, привело к ее тотальному разгрому весной 1945 года. Галерея героев, таких, как молодогвардейцы или Маншук Маметова, фильмы о которых были воспроизведением реальных исторических биографий, а также вереница образов, явившихся плодом художественного вымысла, ярко и разносто-

---

Фильмы республиканских студий на международных фестивалях

Триумфальное шествие по зарубежным экранам сопровождает всю историю развития кинематографа первой в мире страны социализма. Открытие и международное признание творческой мощи революционного киноискусства Страны Советов состоялось еще в далекие двадцатые годы, годы апогея Великого Немого, великое и славное время создания «Броненосца «Потемкина», «Матери», «Земли», «Октября», «Конца Санкт-Петербурга», «Арсенала» и многих других шедевров советских мастеров экрана. Каждый этап пятидесятилетнего пути Советского Союза был одновременно и этапом неуклонного роста художественных завоеваний, периодом постоянного обогащения кинематографической классики: «Чапаев», трилогия о Максиме, «Депутат Балтики», «Радуга», «Член правительства», «Молодая гвардия», «Иван Грозный», а позднее «Летят журавли», «Баллада о солдате», «Дом, в котором я живу», «Девять

ронне отразили то чувство советской национальной гордости, которое сложилось за годы строительства социализма и особо окрепло в горниле войны у представителей разных народов — русских, украинцев, казахов, узбеков, грузин, армян, латышей, белорусов,— чувство гордости за всю социалистическую Отчизну, безраздельную готовность защищать ее, одинаково любимую всеми народами-братьями, от врагов.

Сама по себе военная тема — одна из самых древних в искусстве, и уже давно замечено ее значение для художественного воплощения национального духа. Еще Гегель, размышляя об истории искусств, подчеркивал выигрышность военного конфликта для обрисовки национального характера и создания образов национальных героев: такой конфликт, писал он, дает возможность показать «необходимость общенационального дела, в котором могла бы отразиться полнота духа народа в первоначальной свежести героического уклада»*.

Однако, полагал Гегель, истолковавший это положение в духе своей «системы», такой результат может быть достигнут только в том случае, если художник создает образы героев, воодушевленных идеей борьбы между «чужеземными» нациями, а отнюдь не внутринациональных гражданских столкновений. Патриотизм, о котором говорит Гегель, антидемократичен по самой своей сути, ему чуждо то понимание героического, какое возникало в обстановке борьбы угнетенных масс народа против угнетателей. В этом принципиальное отличие позиции Гегеля от позиции русских революционных демократов. Ориентируя русское искусство на глубокое проникновение как раз в сущность социальных противоречий русской жизни, на уяснение в этом свете заключенных в историческом опыте русской нации возможностей пробуждения революционно-демократического самосознания, они отнюдь не исключали также и того обстоятельства, что лучшие свойства национального характера могут быть раскрыты и в произведениях о межнациональных войнах. Но с тем условием, чтобы эта была война, по определению Н. Чернышевского, «полезная для простолюдинов», война, в которой народ принимал бы участие не для защиты чуждых ему интересов, а чтобы сохранить себя как нацию, уберечь свою землю от иноземных захватчиков,— такой была война 1812 года.

Научно разработанное марксизмом-ленинизмом положение о войнах справедливых и несправедливых раскрыло всю свою глубину и действенную революционно-организующую силу именно в период войны советского народа с фашистскими захватчиками. Это была война за свободу всей социалистической Родины и одновременно война за свободу каждой из социалистических наций, это была в то же время война, в ходе которой, сражаясь за свою независимость, советские народы отстаивали принципы социалистического жизнеустройства. Любовь к своему отечеству, социалистический патриотизм тесно сливались в сознании советских людей с пролетарским

* Гегель. Сочинения, т. XIV, стр. 247.

дней одного года», «Гамлет», «Председатель», «Судьба человека», «Коммунист», «Освобождение», «Укрощение огня» и многие другие фильмы упрочили высокий авторитет советского кино, закрепили его особое положение в мире, положение первооткрывателя непознанных, истинно прогрессивных, по-настоящему перспективных дорог в художественном творчестве. Многие из советских картин, получивших международный резонанс, созданы на республиканских студиях. И это отнюдь не случайное, а глубоко закономерное, абсолютно органичное явление — признак истинно демократического искусства новой общественной формации. Такое искусство, искусство социалистического реализма, обладает неисчерпаемыми возможностями совершенствования, ибо оно строится на базе многонациональной культуры государства качественно нового типа. Вот почему многие советские картины последних лет с огромным успехом демонстрировались по всем континентам планеты — «Отец солдата» («Грузия-фильм») был показан в 52 странах, «Никто не хотел умирать» (Литовская киностудия) — в 47, «Тени забытых предков» (Киевская студия имени А. П. Довженко) — в 36, «Белая птица с черной отметиной» (Киевская студия имени А. П. Довженко) — в 30, «Влюбленные» («Узбекфильм») — в 20 странах; столь внушительные цифры про-

(*продолжение см. стр. 122*)

интернационализмом, солидарностью с трудящимися других стран, борющихся против фашизма за свободу и демократию.

Все это разносторонне отразилось в идейно-эмоциональном содержании фильмов многонациональной советской кинематографии, посвященных военно-патриотической теме.

Единство общих устремлений и задач всего советского общества нашло свое выражение в классовом единстве, органической родственности этических и эстетических идеалов, воодушевляющих художников разных национальностей, в близости их представлений о высших духовных возможностях человека. Если бы кинематографические герои могли быть сведены вместе, как сходятся люди в реальной жизни, мы увидели бы, как легко было бы понять друг друга батьке Минаю из белорусского фильма «Батька», командиру партизанского отряда, у которого гитлеровцы убили четырех детей и который спас жизнь тысячам людей на оккупированной врагом территории, и пожилым супругам Махкамовым из Ташкента («Ты не сирота»), усыновившим во время войны четырнадцать сирот, о национальности которых можно судить по их именам: Ваня, Абрам, Дзидра, Ляна, Коля, Сарсанбай, Тарас, Ренат, Леся, Надя, Ганка, Марина, Барно и четырнадцатый — Густав, привезенный из Германии. Легко было бы увидеть и то, как много общего в духовном облике грузинского крестьянина («Отец солдата») и матери солдата, старой казашки из степного аула, которая, скрывая от всех свое страшное горе — гибель на фронте единственного сына, взяла на себя непосильную ношу — почтовую сумку, набитую похоронными («Сказ о матери»). И русского солдата Андрея Соколова, судьба которого, кажется, вместила всю бездну народного страдания и всю волю к жизни, присущую миллионам таких же Соколовых, как бы они ни именовались — на Украине, в Казахстане, Белоруссии, Молдавии, Туркмении, Татарии, Азербайджане, Чувашии.

Каждый из этих характеров несет на себе печать национальной среды, его сформировавшей. Грузин Махарашвили, киргизка Толгонай («Материнское поле») и русский Андрей Соколов принадлежат своим народам не только именами, а и всем тем, что составляет национальный характер: бытовыми привычками, особенностями темперамента, своеобразием юмора, особым способом выражать свои чувства и мысли. И в то же время все они — советские люди, с огромной цельностью воплотившие в себе те черты социальной психологии, морали, те представления о жизни, об идеалах, по которым ориентируются они в своей жизни и которые обусловливают их коренную и всепроницающую общность.

В этом они верно отражают тенденции, присущие самой жизни. Общность коренных жизненных интересов, объединяющая все советские народы, единые нравственные, этические критерии, выработанные ими в ходе жизни, целостное политическое миросозерцание — это все черты, свойственные советским людям независимо от той бытовой культурной традиции, которую они унаследовали как сыновья и дочери своих народов. Артисты, чуткие к переменам, свершающимся в реальности, к тому направлению, которое она приняла под воздействием таких могучих факторов, как победа социалистического общественного строя, проникновение социалистического идеала и этических норм во все сферы человеческой, общественной практики, морали, вкусов, бытовых установлений, не могли не отразить эту крепнущую общность в образах, ими создаваемых. Чем колоритнее, своеобычнее в своих грузинских чертах образ, созданный Серго Закариадзе, чем типичнее Толгонай в исполнении Б. Кадыкеевой как образ именно киргизской женщины, тем крупнее, отчетливее, стабильнее проступает в них то, что их объединяет.

Ведь в образе действий, в поведении героя, который правдиво отражает черты общественно значимого, типического характера, сложившегося в наших исторических условиях, печать не только особенностей, присущих самой действительности, но и этики, общественного идеала, исповедуемых самим художником. Естественно, что чем ярче различие, своеобразие (национально детерминированное) в жизненных биографиях героев,

в обстоятельствах, в которых раскрывается их нравственная сущность, тем ярче проступает объединяющий их всех социалистический идеал.

Еще несколько примеров. На маленьком эстонском острове немецкие оккупанты знают наперечет всех жителей. Но и здесь идет борьба с фашизмом, рыбак Лаас Лаурикиви совершает подвиг: спасая от смерти вдову из рода Иыгеля, он объявляет себя убийцей немецкого солдата («Ледоход», 1962, режиссер К. Кийск).

А учитель физики из Баку Джабиш, прозванный в школе за свою кротость Кроликом, доказывает действительную силу своего характера в случае, который внешне по сравнению с только что упомянутым кажется настолько незначительным, что даже и не заслуживает особого внимания. Но это только внешне! Семья учителя сполна ощутила горечь военных лет, голодает, ест жмых, а вот, если бы Джабиш согласился варить мыло на продажу, ела бы мясо. Джабиш уступил настояниям жены, сварил мыло, но, придя на вокзал, не продал его, а подарил солдатам-новобранцам («Я помню тебя, учитель...», 1970, режиссер Г. Сеидбейли).

Белорус Михась, партизанский разведчик, каждый раз, выполняя обычное для него задание, рискует жизнью. А ведь это на редкость тихий паренек («Через кладбище», 1964, режиссер В. Туров).

Таджикский юноша Хасан живет в глубоком тылу, работает подручным в чайхане, но и здесь он одерживает важную победу, вступая в трудный поединок со спекулянтом, живущим по правилу: «Аллах сотворил братьев, а кошельки создал для них отдельные» — и нагло наживающимся на горе и нужде инвалидов и солдатских вдов («Лето 1943 года», 1968, М. Касымова).

Что же роднит эти фильмы при всем индивидуальном различии и национальном своеобразии запечатленных в них характеров? Единый общественный идеал. Единое понимание добра и зла, правды и кривды, справедливости и бесчестия. И утверждая это единое понимание нравственного «категорического императива», разделяемого всеми советскими людьми, все эти фильмы, каждый на свой лад, выражают как высшую меру прекрасного и возвышенного повседневный героизм и мужество советских людей, их активное и сознательное стремление к защите своей социалистической Родины, утвердившегося после победы Октябрьской революции нового общественно-экономического строя, свойственное всем советским народам коллективистское, интернационалистическое самосознание, презрение к тем, кто ищет счастья в обход счастья общенародного, в обособлении себя от всего советского народа, то ли воинствующе индивидуалистическом, собственническом, то ли национал-шовинистическом. Так в зеркале киноискусства нашла свое выражение объективная истина: война с фашизмом стала **«суровой проверкой прочности СССР...** Схватка с опаснейшим врагом человечества — гитлеровским фашизмом — наглядно продемонстрировала, что советские народы только в союзе, общими силами могут отстоять свою свободу и независимость, свои революционные завоевания. Война опрокинула надежды мирового империализма на возрождение национальных междоусобиц, на развал многонационального социалистического государства»*.

●

В 1944 году была восстановлена государственная граница СССР, а 9 мая 1945 года советские люди отпраздновали долгожданный День Победы. Нужно было восстановить разрушенное войной хозяйство, а там, где Советская власть была объявлена накануне самой войны, как в Западной Украине и Западной Белоруссии, вошедших в состав УССР и БССР в 1939 году, в Эстонии, Латвии и Литве, ставших советскими республиками в 1940 году, в Бессарабии, влившейся в состав Молдавской ССР в 1940 году,— провести задержанные войной коренные социальные преобразования. На этих землях начиналась и культурная революция, одним из существенных результатов которой явилось рож-

* «О подготовке к 50-летию образования Союза Советских Социалистических Республик», стр. 12—13.

дение национальных кинематографий. Развитие экранных искусств новых республик происходило в тесном взаимодействии с уже накопленным художественным опытом всей советской кинематографии и вместе с тем ярко, целостно выразило черты национальной самобытности, присущие каждому народу, историю его духовного развития. Так в опыте молодых советских кинематографий нашел отражение процесс формирования новых социалистических наций.

Именно глубокое реалистическое проникновение в действительность обусловило то, что при всей неповторимости жизненного опыта, при всем своеобразии конкретно-исторического преломления главных закономерностей общественного развития, познаваемых искусством, основная художественная проблематика, сущность жизненных вопросов, поднимаемых молодыми кинематографиями, оказались близки всем советским народам. В главном, основном своем содержании совпали с идейными и художественными исканиями, общими для всего многонационального социалистического искусства.

Жизнь ставила в это время перед советскими людьми задачи такой остроты и сложности, что решить их можно было только ценой полной самоотдачи, в итоге самоотверженного неустанного труда. Вспомним, что война унесла двадцать миллионов жизней, на одну пятую уменьшила численность трудоспособного населения страны. А как, в каких цифровых обозначениях можно было хотя бы приблизительно учесть нравственный урон, нанесенный советским людям фашизмом?

«Никто не хотел умирать», «Оглянись в пути», «Белая птица с черной отметиной», «Председатель», «Бабье царство»— все эти фильмы, вплоть до недавней картины «Пришел солдат с фронта», в той или иной форме варьируют историю о том, как воин вернулся с войны в деревню и постарался сделать все возможное, чтобы его односельчане поскорее залечили раны и стали счастливы. И это не потому, что кто-то однажды изобрел удобную схему, которую тут же с готовностью подхватили резвые кинематографисты. Причина единства, объединяющего названные (и многие неназванные) фильмы, в остальном такие различные, такие непохожие друг на друга, кроется в другом: объективное содержание жизненных процессов, сама реальная жизнь порождала и «тиражировала» сходные житейские ситуации, нашедшие выражение в фильмах, созданных во многих советских республиках. Вместе с тем сразу же легко заметить в этих работах несходство сходного, обусловленное спецификой уклада и развития каждой социалистической нации в послевоенный период.

Если жителям великолукской деревни («Пришел солдат с фронта») нужно было только собраться с силами, чтобы поднять из пепелища родную Мартыниху, то литовскому крестьянину Марцинкусу («Никто не хотел умирать», 1966, режиссер В. Жалакявичус) предстояло еще и преодолеть страх перед националистическим отребьем, злобно, яростно покушавшимся на его право жить отныне те-

---

ката подтверждают еще и еще раз непреложную истину — подъем и расцвет национального кино неотделим от благотворных перемен социального масштаба.

Значительность успехов кинематографа союзных республик наглядно доказывают и награды, полученные на международных киносмотрах. Мы публикуем индекс премий, завоеванных фильмами, которые были сняты на республиканских студиях страны.

«ИВАН» («Украинфильм»)
Вместе с фильмами «Веселые ребята», «Гроза», «Петербургская ночь», «Новый Гулливер», «Окраина», «Пышка», «Три песни о Ленине», «Челюскин», «Парад физкультурников в Москве», «Снежный марш» на II МКФ в Венеции (1934) принес Советскому Союзу кубок за лучшую программу фильмов, «которые благодаря богатству жанров и большим художественным достоинствам представляют наиболее зрелое техническое достижение, показанное на выставке».

«НЕПОКОРЕННЫЕ» (Киевская студия художественных фильмов) Золотая медаль на VII МКФ в Венеции (1946).

«В ПЕСКАХ СРЕДНЕЙ АЗИИ» («Киевтехфильм») Специальная премия жюри — Серебряная медаль на VII МКФ в Венеции (1946).

«ЮЖНЫЙ УЗЕЛ» (Киевская студия художественных фильмов) Премия за лучший сценарий (автор сценария А. Первенцев) на III МКФ в Марианских Лазнях (1948).

ми мирными повседневными заботами, которыми жил весь советский народ.

Но и Марцинкусу в конце концов приходится вступить в схватку. Когда бандит, ворвавшись в его дом, пытается совершить насилие, Марцинкус, спрятавшийся было от врага под супружеским ложем, не выдерживает, набрасывается на насильника и, тузя его кулаками, приговаривает: «Вот тебе, по-литовски, по-литовски, по-литовски!»

Автора фильма «Никто не хотел умирать», впрочем, интересует не только эволюция мировоззрения литовского крестьянина, но и вопрос о том, кто они такие, эти «лесовики», убившие старика Локиса, не жалевшие пуль для безоружных односельчан? Вглядимся же в них, а заодно и в «черных хлопцев» из лесов Буковины, показанных в «Белой птице с черной отметиной», в вооруженную шайку, терроризирующую жителей молдавского села Редю Маре из «Горьких зерен», в молодчиков с автоматами, которые прячутся в лесных зарослях у Балтийского побережья («Оглянись в пути»). Вглядимся и вспомним их предшественников. Мы уже видели в пламенных картинах А. Довженко и А. Бек-Назарова, как, прикрываясь демагогической болтовней о «единстве нации», буржуазные националисты направляли оружие в грудь рабочему и крестьянину, каким звериным оскалом искажались их лица, когда революция побеждала и интернационалистское братство трудящихся всех национальностей укреплялось в последних, завершающих схватках со «своей» буржуазией, со «своими» помещиками и баями.

Довженко, Бек-Назаров, Чиаурели превосходно, с исчерпывающей точностью и умным сарказмом показали и лицо и повадки людей, которые свои классовые интересы, свои заботы о сохранении власти капитала, власти над закабаленным тружеником прикрывали пышной националистической фразеологией; мы видели и в трилогии о Максиме, как красноречиво рассуждали о «русской душе» оратор-монархист в думе, буржуазный адвокат на суде, эсер Ропшин в квартире пролетарки, а в это время их приспешники, воюя с русским пролетариатом, занимались погромами, организацией саботажа и террора.

И вот теперь перед нами снова встают образы тех, кто угрозами и террором уже в послевоенное время пытался остановить движение новой жизни в республиках, добровольно вставших на путь социалистического развития, по зову сердца вступивших в нерушимый союз советских республик.

Да и как было не неистовствовать, к примеру, тем же литовским «лесовикам»?

В стране, в прошлом аграрной, помещичье-хуторской, где тысячи мелких крестьянских хозяйств под влиянием перманентного кризиса шли с молотка, где наиболее заметной фигурой был сельский батрак и беспредельной была власть хозяина над ним, в 1940 году установилась Советская власть, отнявшая землю у помещиков, кулаков, монастырей и отдавшая ее тем самым безземельным и малоземельным крестьянам, бесправнее которых не было в стране. Война прервала этот процесс в самом начале, и литовский крестьянин,

---

«ОНИ ВИДЯТ ВНОВЬ» (Киевская студия учебных фильмов)
Премия за лучший сценарий короткометражного фильма на III МКФ в Марианских Лазнях (1948).
«ЦВЕТУЩАЯ УКРАИНА» (Украинская студия кинохроники)
Специальная премия жюри на IV МКФ в Канне (1951)
Премия за цветной документальный фильм на VI МКФ в Карловых Варах (1951).
«СОВЕТСКАЯ ЛАТВИЯ» (Рижская киностудия)
Специальная премия жюри на IV МКФ в Канне (1951).
«СОВЕТСКАЯ ЭСТОНИЯ» (Таллинская киностудия)
Специальная премия жюри на IV МКФ в Канне (1951).
«СОВЕТСКИЙ АЗЕРБАЙДЖАН» (Бакинская киностудия)
Специальная премия жюри на IV МКФ в Канне (1951).
«В МИРНЫЕ ДНИ» (Киевская студия художественных фильмов)
Премия оператору фильма Д. Демуцкому за лучшую операторскую работу на VI МКФ в Карловых Варах (1951).
«СОВЕТСКАЯ АРМЕНИЯ» (Ереванская студия художественных и документальных фильмов)
Премия композитору А. Сатяну «за музыку, которая великолепно выражает и усиливает кинообраз, исходя из характера национальной армянской музыки» на VI МКФ в Карловых Варах (1951).
«ТАРАС ШЕВЧЕНКО» (Киевская студия художественных фильмов)

(продолжение см. стр. 126)

так же как крестьянин латышский, молдавский, эстонский, был снова закабален. И только после освобождения от фашистов здесь вновь восстанавливается та система землепользования, которая обращала в небытие помещика и кулака, вновь и уже навсегда народной становилась вся земля. Вот где кроется экономическая подоплека озверения «лесовиков», их фанатического национализма, их истерических попыток при помощи автоматов «сдружить» эксплуататора и эксплуатируемого, «укрепить» «единую литовскую семью», их упований на помощь капиталистического Запада. Известно и другое: что фашисты, отступавшие из Литвы, оставляли здесь бандитские шайки, снабжали их оружием и боеприпасами. Сейчас документально подтверждены факты существования школ для диверсантов, в которых гитлеровцами воспитывались шпионы и убийцы. Воспитывались «впрок», на тот случай, если счастье изменит завоевателям и борьба с Советской властью, с народом будет перенесена в подполье, в глухие лесные чащобы. (Об этом рассказывается в фильме литовского режиссера М. Гедриса «Мужское лето».) Точно так же, как широко известно теперь и то, что украинские бандеровцы только на словах декларировали свою «самостийность», а на деле по-лакейски угодничали перед немцами, ничем не брезгая, помогали фашистской армии.

Кулак-мельник, зять бывшего волостного по кличке Филин, бывший офицер немецкой полиции, а теперь руководитель шайки по кличке Домовой из литовского фильма («Никто не хотел умирать»), кулак Андрей Войнованну, кулачка Василуца, наживающаяся на народном горе и голоде в засушливый год после войны, семья бывшего кулака Барчу из молдавской картины («Горькие зерна», 1966, режиссеры В. Гажиу, В. Лысенко) — о всех о них советскими кинематографистами была сказана та последняя, та подлинная правда, когда до конца стал ясен классовый генезис их слов и дел, их преступлений, прикрываемых националистской фразеологией. Позабывшие о позе и красивом слоге — только Домовой, пожалуй, еще тешится надеждой, что «народ сложит о нем песни»,— они предстают перед нами обыкновенными уголовниками, озлобленными и безнадежно одинокими среди своих же соотечественников. Мы видим в эстонской картине и то, как некогда «благовоспитанный интеллигент» прежде чем умереть, посылает последнюю пулю в мирного старого учителя; видим в «Белой птице с черной отметиной»(1971, режиссер Ю. Ильенко), как бандеровцы не удовлетворяются возможностью убить русского солдата, а садистически, изуверски сжигают его заживо, привязав к трактору и облив керосином; как без тени колебаний душит Филин в лесу ребенка; как молдавские бандиты из картины «Горькие зерна» прошивают автоматной очередью человека, шедшего к ним с белым флагом.

В этой острой классовой борьбе не было ничейной земли, не было нейтральной полосы. В «Белой птице с черной отметиной» мы, в частности, видим и представителя тех, кто поверил мифу буржуазно-националистической пропаганды о возможности некоей «третьей позиции» — между Советами и Гитлером — и встал на путь, закономерно приведший его в позорные ряды коллаборационистов.

Все эти фильмы советских художников явились беспощадно правдивым, исторически безупречно справедливым приговором буржуазному национализму. Они точно показали классовое содержание пресловутого лозунга «нерушимого единства нации», которую надо-де оберегать от взаимодействия с другими нациями, от содружества, осуществленного в процессе совместного строительства общенародного блага, социалистического общественного строя. Тем самым эти фильмы помогали понять, почему нам и сейчас жизненно важно, поистине необходимо бдительно, зорко, как зеницу ока охранять союз между трудящимися всех наций: этот союз, как указывал В. И. Ленин, необходим для борьбы с буржуазией решительно всех наций.

Вот почему так значительны, так богаты психологическим, историческим содержанием образы тех, кто утверждал Советскую власть и вел народ к новой жизни, непримиримо

воюя против буржуазного национализма, против шовинизма. Братья Локисы в фильме «Никто не хотел умирать» не просто совершают акт возмездия за смерть своего отца, они стремятся достичь более глубокой и значительной цели. И когда один из них, Донатас, впадает в истерику и грозит: «Всех расстреляем, виновных и невиновных. Око за око!», когда он пытается устроить самосуд над пойманным убийцей — Филином, старшие Локисы предают его в руки закона. Они проводят своего брата под охраной по всей деревне, чтобы люди знали, что перед советским законом все равны: «Иначе людей от себя оттолкнем. Нельзя незаконным путем за правду бороться». В этой позиции глубокая преданность коммунистов тому великому делу, на которое они поднялись, в этом их вера в народ, их стремление каждый свой шаг, каждый поступок соотносить с мнением народным, проверять в свете того влияния, какое поступок окажет на патриотическое и интернационалистическое воспитание масс.

●

С наибольшей глубиной и содержательностью тема ответственности руководителя перед оказавшими ему доверие избирателями, председателя колхоза, коммуниста, перед колхозниками, тема единства партии и народа, выдержавшего испытание не только войной, но и многими послевоенными трудностями, выражена в картине «Председатель» (1964, режиссер А. Салтыков). Еще свежи в памяти дискуссии вокруг этой картины, запальчивые высказывания тех, кто увидел в ней «деформацию национального характера», кто винил Егора Трубникова то в горячности и грубости, то в сентиментальности, якобы выказанной им в истории с Кочетковым. Да и совсем недавно можно было прочесть в одной рецензии не лишенные скептических ноток соображения о том, что «Председатель» дает лишь образ исключительного героя, который ведет за собой массу к лучшей жизни чуть ли не насильственно (?!), пользуясь лишь силой приказа.

Во всем этом много бессознательной демагогии и очень мало исторического чутья, чувства жизненной и исторической правды. Да, фигура Егора Трубникова неповторима и в своем личном своеобразии, только ему присущем, и в своеобразии тех методов работы, какие воспитало в нем послевоенное трудное и сложное время. Но главное в нем то, что он, как и десятки таких же как он колхозных вожаков, поставленных перед необходимостью в кратчайший срок поднять из руин русскую (украинскую, белорусскую) деревню, добивается цели, преодолевает неверие, вкравшееся в души односельчан, пробуждает в них волю к победе. Бездействие, опущенные руки, душевная усталость обездоленных войной крестьян — вот что его тревожит больше всего, и вот почему именно с преодоления инертности начинает Егор Трубников. Здесь, в победе над инертностью, и состоит его главное завоевание. Мы дважды видим его глубоко счастливым: на собрании, когда коньковцы уже с полным пониманием происходящего, не автоматически, как в первый раз, но хорошо зная, что делают, поднимают за Егора руки, выбирая его своим председателем, и после того, как к нему приходят люди, те самые колхозники, у которых по приказу Калоева только что отняли хлеб. Егор счастлив в этот момент, несмотря на всю горечь, какую вызвал в нем авантюризм Калоева,— ведь та самая Полина Коршикова, которая бойко обрывала все попытки Трубникова заговорить о будущем, заявляя, что он им сказки рассказывает, теперь находит слова, необходимые, чтобы нравственно поддержать и односельчан и самого Егора. Главное тут в том, и это как раз и делает Егора счастливым, что народ стал другим, председатель сохранил у людей веру в великое дело, которому они все служат.

Егор Трубников желал и добился того, чтоб его односельчане стали жить в достатке. Но не в том вся его цель. О самом важном и сокровенном он сказал в горячем споре с братом своим Семеном, одичавшим от неудач и невзгод. Егор сказал ему: «Пока есть Советская власть, будут и колхозы. И тем, кто землю ворочает, другого пути нет».

Коллективность, солидарность в общей свободной работе, человеческая общность тружеников — вот то непреходящее, основное, фундаментальное, что составляет суть исторической полосы, через которую победоносно проходят в годы строительства социализма все советские народы. Вера в это, беспредельная убежденность в правоте ленинской идеи о социалистическом преобразовании быта, всего уклада жизни миллионов крестьян и составляет высокий идейный смысл поступков Егора Трубникова и фильма о нем.

В спорах вокруг «Председателя» отозвались дискуссии более широкого порядка. Литературная критика справедливо была как раз в то время озабочена начавшейся с аксеновских «звездных мальчиков» модой на «естественного», «просто простого» человека, противопоставленного человеку общественного, активно социального склада. Эта мода и повела к насаждению насквозь искусственной схемы так называемого человека «просто хорошего», «просто доброго», живущего по нормам абстрактной, «вечной» морали. В спорах вокруг «Председателя» речь шла, по существу, о путях социальной активизации экрана, о сближении его с самыми острыми, с самыми важными проблемами времени, о противопоставлении расслабленности, вялой созерцательности, унылой ворчливости, господствовавшей в некоторых фильмах тех лет, боевой партийной наступательности, яркой определенности в отстаивании передовых идей времени.

Все дальнейшее развитие искусства подтвердило, что развитие социалистического реализма может и должно сопровождаться дальнейшим углублением остросоциального, открыто партийного анализа действительности, пониманием личности героя, взятой в единстве его социальной и нравственной характеристик, в умении через национально своеобразные черты разглядеть то, что делало русского и украинца, грузина и армянина, узбека и киргиза, латыша и молдаванина гражданами единой социалистической Отчизны, представителями великого, только после Октября 1917 года начавшего складываться сообщества равноправных социалистических наций.

●

Отражение этих закономерностей, присущих самой действительности, мы находим во всех фильмах, авторы которых обращались к глубокому исследованию нравственного мира современника, черпая в этом анализе и сюжеты и материал для характеристики внутреннего мира своих героев. Здесь же они обретают и источник жизненного драматизма, столь характерного для лучших советских кинолент: в них воспитание новой морали, формирование последовательно интернационалистических убеждений показывается не как благостно-спокойная эволюция, а как сложный процесс, протекающий в непримиримой борьбе с тем, что мы обычно определяем как «пережитки прошлого», особенно болезненно и остро дающие о себе знать именно в сфере межнациональных отношений, в форме предрассудков шовинистического,

---

Особый почетный диплом режиссеру И. Савченко «за создание глубоко человечного и боевого произведения об украинском национальном певце свободы Тарасе Шевченко» и премия за лучшее исполнение мужской роли актеру С. Бондарчуку — «за яркое воплощение образа великого украинского поэта» на VII МКФ в Карловых Варах (1952).

«СОВЕТСКАЯ ГРУЗИЯ» (Тбилисская киностудия)

Премия за цветной фильм на VII МКФ в Карловых Варах (1952).

«ТИГРОЛОВЫ» (Дальневосточная студия кинохроники)

Вторая премия по разделу «Информационные фильмы» на XVI МКФ в Венеции (1955).

«ЛУРДЖА МАГДАНЫ» («Грузия-фильм»)

Премия за лучший художественный короткометражный фильм на IX МКФ в Канне (1956).

«МАЛЬВА» (Киевская студия художественных фильмов)

«Кубок Вольпи» за лучшее исполнение женской роли актрисе Д. Ритенбергс на XVIII МКФ в Венеции (1957).

«ПОКОРИТЕЛИ МОРЯ» («Азербайджанфильм» и ЦСДФ)

Серебряная медаль за короткометражный фильм на I МКФ в Москве (1959).

«АТОМ ПОМОГАЕТ НАМ» (Киевская студия научно-популярных фильмов)

Почетный диплом по разделу «Научно-популярные и познавательные

националистического толка. Искусство социалистического реализма по-прежнему критерием личностной ценности человека считает меру его самораскрытия в общественной практике, но сам этот критерий становится глубже, искусство теперь более чутко реагирует не только на значимость совершаемого человеком труда, но и на нравственное значение тех стимулов, которые побуждают труженика к активности.

Вернемся ненадолго к «Председателю», чтобы вспомнить немаловажную в этой картине, хотя и эпизодическую фигуру Сердюкова. Именно в нем секретарь райкома, законченный бюрократ Клягин, который корит Трубникова за «недоперевыполнение плана», а заботы Трубникова о благосостоянии колхозников третирует как «потребиловку» и «буржуазные штучки», видит образец «разумного хозяйствования». Ведь в «Маяке», где председательствует Сердюков, восемь орденоносцев и три Героя Социалистического Труда. А то, что колхозники Сердюкова, получающие на трудодень «ноль целых, хрен десятых», бегут из деревни, при первой возможности вербуются на стройки, на заводы, Клягина волнует мало. Он заботится не о том, чтобы улучшить положение колхозников, а о том, чтобы осуществлялись запланированные рекорды. Поэтому в «Маяке» все силы тратятся на то, чтобы выкормить и выходить три десятка коров и создать особые условия для нескольких доярок — «передовиков труда», а о реальном положении дел не думают вовсе.

Так, показывая производственный тупик, в который заводило колхозы руководство сердюковых и клягиных, фильм раскрывал нравственные корни их «руководства»: безразличие к людям, заботу о собственном преуспевании, карьеризм, стяжательство.

На другом материале и через другую коллизию это стремление рассмотреть «производственную ситуацию» обязательно еще и в аспекте нравственном сказалось в киргизском фильме «Зной» (1963, режиссер Л. Шепитько).

Герой этого фильма, тракторист Абакир, привык «ставить рекорды». Но какой ценой? Специально для него особая бригада выжигала колючую траву в степи, так, чтобы пахать знаменитому рекордсмену можно было по мягкой золе. Так рекорды Абакира превращались в дутые, а сам он оказывался как бы отчужденным от плодов своего труда. Так в свою очередь обессмысливался и сам труд.

Действие в фильме «Зной» происходит в шестидесятые годы, и о прошлом героя мы узнаем только из диалогов. Абакир приехал в Анархай, в отдаленную бригаду, где ценны рабочие руки, чтобы вернуть после постигшего его разоблачения утраченную славу передовика. Любовно хранит он вырезки из старых газет и свои фотографии. И в то же время снова упорно рвется в рекордсмены: трудится до изнеможения, пашет в ущерб глубине вспашки только на сверхскоростях и т. д. Абакир говорит: «Люди, как овцы. Козел стоит, все стадо стоит. Козел бежит — все бегут».

фильмы» на МКФ I в Москве (1959).

«ЖИВЫЕ ГЕРОИ» (Литовская киностудия)
Главная премия фестиваля, премия ФИПРЕССИ, особый диплом ФИПРЕССИ за новеллу «Соловушка» режиссер Б. Браткаускас) на XII МКФ в Карловых Варах (1960).

«СКАЗ О МАТЕРИ» («Казахфильм»)
Почетный диплом на XIII МКФ в Карловых Варах (1964).

«ДЕТИ ПАМИРА» («Таджикфильм»)
Приз Лумумбы оператору Б. Середину за операторскую работу на III МКФ стран Азии и Африки в Джакарте (1964).

«СВАДЬБА» («Грузия-фильм»)
Главная премия за художественный фильм, премия ФИПРЕССИ, третья премия «Интерфильма» (Христианской евангелической организации) на XI МКФ короткометражных фильмов в Оберхаузене (1965).
Большой приз официального жюри на VI Международной встрече фильмов для молодежи в Канне (1965).
Премия на I МКФ короткометражных фильмов в Анкаре (1965).
Премия на V МКФ в Бейруте (1965).
Премия на X МКФ в Корке (1965).
Премия на II МКФ короткометражных и документальных фильмов в Кракове (1965).

(*продолжение см. стр. 164*).

«Овцы за козлом и на бойню идут,— возражают Абакиру.— А вот ты Кемеля поведи, побежит он?» Кемеля, этого целинника с модной стрижкой и в импортном пуловере, Абакир испытывает по-своему: тяжкой и долгой работой «на износ», окриками и кулаками. И обнаруживает, что Кемель по складу своего характера и своего отношения к жизни не может — даже под кулаками Абакира — стать овцой, покорно следующей вслед за козлом.

Абакир недоверчиво слушает высокопарные стихи Кемеля о «веками нехоженом крае, роскошной стране Анархай», так как подозревает во всем этом хорошо известный ему «красивый треп», под которым должна прятаться, так уверен Абакир, еще пока не ясная ему, но непременная корысть. Но хотя в трудном столкновении с Абакиром юношеский идеализм Кемеля теряет свою аффектированность, перестает быть таким поэтически возвышенным, экзамен на прочность он выдерживает. Подтверждается самое главное в нем: способность жить в активной устремленности к идеалу.

Фильм Л. Шепитько «Зной» — экранизация повести Чингиза Айтматова «Верблюжий глаз» — верно передает одну из важнейших особенностей дарования писателя: умение раскрыть и утвердить красоту человеческой мечты. Мечтатели Ч. Айтматова всегда — исключение, пожалуй, составляет только сложный образ деда Момуна из «Белого парохода» — окружены авторским сочувствием. В фильме «Зной» мечта героя об идеале трактуется режиссером и сценаристами как условие его бытия, как норма, вне которой человек способен потерять себя. С тем большей очевидностью обнаруживается перевернутость, анормальность тех понятий, которыми живет Абакир. Ведь в его жизни труд только средство самоутверждения личности, а общественный смысл труда значения не имеет. Поэтому даже если работа Абакира сможет принести обществу некоторую пользу, она все равно будет в нравственном смысле обесценена.

Но есть в динамичном остром сопоставлении характеров Абакира и Кемеля еще одна важная грань. Оба они еще в высшей степени типичны как представители своего народа, оба они в каждом своем слове, поступке, движении чувств — киргизы, люди, несущие на себе печать тех бытовых отношений, того психического склада, какой свойствен именно этому народу. Но только в Кемеле киргизский национальный характер дан в развитии, в тех новых проявлениях, которыми обогатила его социалистическая действительность, а в Абакире старое выступает в сложном диалектическом переплетении с новым жизненным опытом и чаще всего это новое заглушает.

Было бы глубоко неверно поэтому рассматривать фигуру Абакира только как выражение вчерашнего дня в жизни киргизского народа. Нет, в нем олицетворено как раз то самое переплетение нового и старого, которое отражает диалектику развития национального характера в современных условиях, в самой действительности.

Особенности развития национальных характеров всегда детерминированы условиями как общего, так и местного значения. Какой бы то ни было схематизм в подходе к этой проблеме невозможен. Здесь особенно важно соблюдать конкретность анализа, видеть движение в его специфических формах, в свете исторически сложившихся традиций национального быта, культуры, особенностей психологии, получивших при социализме новые стимулы для развития и обогащения. Накладывать на этот живой процесс шаблонные, трафаретные представления, якобы пригодные на все случаи, значило бы совершать грубую теоретическую ошибку, впадать в вульгаризаторство. Всегда надо помнить мысль Л. И. Брежнева, прозвучавшую в его докладе на XXIV съезде КПСС: «...Действие общих закономерностей проявляется в различных формах, отвечающих конкретным и историческим условиям, национальным особенностям. Не базируясь на общих закономерностях, не учитывая конкретно-исторической специфики каждой страны, невозможно строить социализм».

Исходя из этой мысли, при оценке процес-

сов развития советских наций при социализме следует, таким образом, всегда сочетать общее и особенное, критерии, актуальные для всех советских народов, с особенностями, присущими именно данной нации, данной культуре. Идеал человека будущего общества, прорастающий в действительности, выдвигаемый всем ходом развития нашего общества, несет в себе содержание, одинаково проявляющееся в искусстве русском, украинском, белорусском, азербайджанском, латышском, киргизском, чувашском, якутском, грузинском и т. д. И в то же время те черты человека будущего, которые искусство выявляет, исследуя живой опыт современника, вникая в диалектику развития характеров, наблюденных художником в реальности, всегда отмечены своеобразием, присущим именно данному народу. Нельзя поэтому останавливаться на констатации национально-специфических черт, так как это может повести к утере общей перспективы, к обрыву связей между народами, но нельзя и видеть только общее, не понимая, в каких национально специфических формах оно проявляет себя в каждом данном случае. Жизненные противоречия многообразны. К их числу относятся и те противоречия, которые возникают между социалистическими нравственными идеалами и нормами и теми нравственными установлениями, которые берут свое начало в прошлом, все еще сохраняя значение, иногда весьма существенное, над умами современников. Одной из форм проявления таких противоречий являются и те противоречия, которые олицетворены в образе Абакира. Бывает и так, что человек, сумевший в какой-то определенной области выйти на простор передовой общественной идеологии, в то же время в другой сфере сохраняет привычки, взгляды, находящиеся с этой идеологией в более или менее очевидном и непримиримом противоречии. Искусство не может проходить мимо таких коллизий, оно призвано их анализировать, потому что это как раз та сфера, где столкновение нового и старого лучше всего поддается анализу именно художественными средствами.

●

Социалистическое искусство выдвигает типические характеры своего времени, которые отражают закономерности его развития, его перспективы. Оно представляет собой сложный художественный организм, сотканный из различных национальных традиций, обретших новую силу и новое качество во взаимодействии с социалистической действительностью. И в каждой из советских национальных кинематографий одинаково проявляют себя как национальное своеобразие народа, эту кинематографию создавшего, так и общие черты, присущие всей советской социалистической культуре, всему великому содружеству социалистических наций. Характер советского человека — это характер интернационалиста, вобравший в себя все то лучшее, что было выработано трудовыми массами каждого народа под гнетом царизма, эксплуататорских классов, что было выстрадано этими массами в процессе трудной и долгой борьбы за свое освобождение. Но и то лучшее, что унаследовано советскими людьми из прошлого, выступает в их опыте, в их духовном облике качественно преображенным, органически слитым с тем, что возникло, окрепло и сформировалось только при социализме.

В Постановлении ЦК КПСС «О подготовке к 50-летию образования Союза Советских Социалистических Республик» говорится»:

«Осененные ленинским знаменем пролетарского интернационализма, народы нашей страны под руководством Коммунистической партии свершили социалистическую революцию, отстояли ее завоевания в гражданской и Великой Отечественной войнах.

Единой дружной семьей они построили развитой социализм.

Крепнущее единство и нерушимая дружба советских народов — залог грядущих побед в строительстве коммунизма».

В этих словах советские кинематографисты черпают программу для своих творческих исканий, находят источник для вдохновенной работы над новыми произведениями, в которых отразится дальнейшее укрепление единства социалистических наций.

Альтернатива

Александр Михалевич

...Можно задуматься: был бы жив сегодня Довженко — какой фильм рвался бы из его сердца в год, когда весь мир так много размышляет о самом факте пятидесятилетнего существования Советского Союза? Какие ответы, замыслы рождались бы в голове Мастера при чтении такого важного документа, как Постановление Центрального Комитета КПСС?

Конечно, речь тут не о догадках... Мысленное общение с Довженко необыкновенно обогащает уроками исканий его удивительно целеустремленного творчества.

И, может быть, три неизменно глубоких ощущения, присущие Довженко, особенно важно и нам всем сегодня ощутить, что называется, своей кожей, своей душой и разумом.

Это прежде всего острое ощущение сверхответственности за путь, дело, успехи в с е й нашей кинематографии — всесоюзного кинопроцесса. Мы знаем, что иные годы были очень трудны и драматичны для Довженко, бывало, что его обидно не понимали, его не обходили не только слава, но и незаслуженные упреки, но, независимо от всего этого, в Довженко всегда жило неколебимое чувство хозяина великого искусства, он был и всегда оставался органически слитым с кинематографическим творчеством во всех его разделах.

И глубоко прав Ю. Барабаш, автор книги «Довженко», который, высмеивая всяческую «хуторянскую «самоценность», утверждает о Довженко: «Он не мог представить своего творчества в отрыве от литературы и искусства других народов и, конечно же, прежде всего — от культуры братского русского народа». При этом приводится очень характерный пример: выступая в 1948 году на обсуждении книги Н. А. Лебедева «Очерк истории кино СССР», сам Довженко говорил: «Правильно ли сделал Лебедев, поместив меня в рубрику национальных кинематографий? Правильно ли такое деление? В этом изложении, мне кажется, нет... Я не хочу этим сказать, что я отмежевываюсь от своей нации и национальной своей украинской кинематографии. Я хочу только сказать, что для меня как для сына украинского народа моя кинематография была всегда общесоюзной деятельностью, и картины мои — вспоминаю все двадцать два года моих приездов в Москву — «Звенигора», «Арсенал», «Земля», «Щорс» и другие воспринимались как факты общесоюзного культурного процесса».

И второе, неизменно присущее Довженко ощущение — глубокое ощущение современности. Оно и сегодня, особенно сегодня, обжигает нас! «...Я радуюсь ежедневно, наблюдая драгоценные черты моих современников, и весь я с ними слился всем сердцем и мыслями»,— записывал Довженко в одной из своих каховских записных книжек.

Вот кого не надо было уговаривать, урезонивать — займись современником! Он сам страстно убеждал: «В рядовом советском человеке может и должен вмещаться наш мир. Не надо мельчить». Он не мельчил, он умел и хотел уничтожать мелочность в людях и рыцарским отношением к заложенной в людях красоте и, если надо, прямой сатирой. Разве могут уйти из памяти меткие, мобилизующие душу довженковские характеристики: «Он был косарь. Он был такой великий косарь, что люди забыли даже его фамилию и называли его Самойло-косарь, а то и просто Косарь. Орудовал он косой, как добрый художник кистью, легко и быстро. Если б его пустить с косой прямо, он обкосил бы весь земной шар — были бы только трава, да хлеб, да каша». Но это особенно великое пристрастие Довженко — хлебороб, а вот читаем об инженере-строителе, большом руководителе: «У него большой выпуклый лоб, и весь он грузный не по летам, но внутренне утонченный. На нем уже, как постоянный признак, налет усталости от постоянного многоаспектного мышления и постоянной готовности принимать решения. Он инженер. Но он поэтичен. Это дирижер

гигантского оркестра, где много трубачей по молодости лет и неумению долго пребывать в гармоническом ритме почти четыре года перевирают ноты, все время угнетая дирижера». Ну, а прямая сатирическая наводка — на уничтожение тех черт современника, которые этого заслуживают? Стоит напомнить хотя бы одну характеристику — Валерия Голика в «Поэме о море»: «красавец с мозгом инженера и совестью клопа»...

И вот теперь третье особое ощущение, столь характерное для Довженко... В 1945 году Александр Петрович пришел на обсуждение редакционных планов журнала «Искусство кино». Как волновало его «положение передового искусства [самого] передового в мире народа»; как горестно ему было утверждать: «В основном наши картины мелковаты, недодуманы, недоделаны». Но он мерил вещи высшей мерой. Он пришел на обсуждение киножурнала, чтобы вот что сказать:

— Мы стоим в центре мира...

— Я думаю,— говорил тогда Довженко,— что главной темой нашего журнала (когда я говорю о главной теме, имею в виду и главную тему нашего искусства) является тема утверждения в искусстве для советского народа, для всего мира образа молодого человека Советской страны.

Удивительная была у Довженко способность даже как будто частные вопросы киномастерства соединять с самыми главными! Он, между прочим, заговорил тогда же, на обсуждении, об «упрощенном диалоге», высказался против него — «упрощенный диалог упрощает мысли и чувства». Но как же дальше полилась мысль? «А мысли и чувства» [должны быть] глубоки, многогранны, интересны, остроумны и благородны, они [должны] блистать настолько, что мы могли бы быть спокойны: да, ими будет любоваться всякий человек земли, народы всего мира, может быть, и не вполне хорошо к нам относящиеся... Что сейчас происходит? Мы стоим в центре мира, весь мир смотрит на нашего юношу, заглядывает в его глаза; одни люди мира любуются и гордятся им, другие боятся его, третьи придумывают для него несовершенства, четвертые зарабатывают деньги, показывая, что он не так сморкается... Одни говорят, что он победил, потому что беден и ему не жалко [было] умирать; другие говорят, что он вымуштрован и умирает потому, что он манекен... Но мы же знаем, почему он победил! В искусстве тема победы и есть тема нашего человека...»

Так говорил Довженко в 1945 году, словно в наше сегодня смотрел...

Так какой же фильм рвался бы сегодня из сердца Довженко?

Есть много оснований думать, что таким фильмом, адресованным миру, человечеству, мог бы быть фильм, который я условно, чтобы быть до конца понятым, назвал бы «Альтернатива», — фильм, побуждаемый к жизни зрелостью социалистического общества.

Увидеть, раскрыть, прозреть, показать всю глубину уже реальной, живой, действующей, развивающейся социалистической альтернативы — нашего могучего противостояния старому миру насилия и лжи.

Ведь чем хуже дела у вольных и невольных, давно переживших себя и едва вылупившихся боссов, бардов, апостолов, меченосцев, вояк и хлюпиков империализма, тем наглее и разнообразнее — с обязательной маскировкой наукой и искусством! — трубные утверждения и самая елейная проповедь:

— Нет, нет альтернативы, хотя и не совершенен, даже плох мир!

— Нет альтернативы войне — сама природа, точнее, мозг человека включает агрессивность...

— Нет альтернативы опустошенному человеку, человек неминуемо погружается в потребительство, он обречен на эгоизм!

— Нет альтернативы вечной ссоре народов и наций!

— Нет альтернативы, в конечном счете, бесчеловечности науки!

— Нет спасения природе, она неминуемо омертвеет!

— Нет возможности обуздать технику, она задушит все живое!

Но если нет альтернативы, зачем же мучиться и рисковать миру в опасных поисках других путей? Да здравствует приспособление, да здравствуют ловкие обманы и соблазны конвергенции, и да процветают даже яростные поначалу критики несовершенств капитализма, не заставляющие долго ждать, чтобы предстать его апологетами!

Тот же новоявленный теоретик «природы творчества», живущий в Англии, Артур Кестлер (за свои, как выражается журнал «Европейские встречи», «священные книги идеологии антикоммунизма» быстро зачисленный в «гении») привлекает изучение структуры мозга, и биологию, и кибернетику, и любую модную «научную» фразеологию, чтобы показать людям извечность, неистребимость животного, звериного начала, и будто бы неизбежность кошмарного будущего, массового одиночества, сплошного одичания... Но все это для чего? Чтобы вывести, в конце концов, все ту же формулу: нет альтернативы...

Когда талантливый режиссер Стэнли Кубрик привозит на Венецианский кинофестиваль свою жестокую сатиру «Механический апельсин» или американец Меррик представляет свою документальную ленту «Мэнсон» — об известном злодейском убийстве киноактрисы Шарон Тейт и ее друзей — это по-разному, но вскрывает пороки буржуазного общества, это разной силы обличение — насилия, наркомании, опустошения человека.

Но здесь нет альтернативы безумному, безумному, безумному миру.

Альтернатива — за нами. Она за нами — в самой жизни. И ее бесспорное торжество пронизывает собой весь наш замечательный праздник пятидесятилетия «великого товарищества», если сказать заголовком одной из памятных статей Александра Довженко.

Она за нами — в искусстве, которое призвано, способно и должно с еще большим успехом в корне парализовать все бесчисленные попытки врагов обновления мира оболгать нашу жизнь, наш строй, нашего человека и призвано во всей красоте показать мощь и человечность реального, зрелого социализма, его неотразимую и безостановочную дорогу в будущее, показать всем людям и народам, в том числе — повторим и тут выражение Довженко — «не вполне хорошо к нам относящимся».

Обладает ли советское кино верным, надежным ключом к такому подвигу, к такому успеху? Этот ключ прежде всего в глубине сознательного проникновения мастеров кино в процессы самой жизни, всей нашей социалистической нови. Ключ — в глубине! С какой радостью и воодушевлением встречаешь этот «тезис глубины» в недавнем Постановлении ЦК КПСС о советской кинематографии. Какое доверие партии заключено в самом конкретном указании людям искусства на важнейшие процессы в развитии современного общества, например, на историческую борьбу партии и народа «за органическое соединение достижений научно-технической революции с преимуществом социалистического строя».

Конечно, когда я мечтаю о главном сегодняшнем фильме «для человечества» — «Альтернативе», я вижу не одну какую-то ленту, и, называя имя великого Мастера, я вижу могучий коллектив действующих его соратников в нынешней кинематографии. У разных художников есть разная способность к синтезу («синтезировать новую коммунистическую психологию,— мечтал Довженко.— Ярко изобразить все возможные проявления ее в работе, в направлении, в этике, эстетике»). У разных художников — разный заряд жизненного опыта, разная страсть, способность схватить ту или иную грань, сторону альтернативы, разительно столкнуть тупики и просторы...

Но если осознана, захватила все существо, если достойна цель — покажем, раскроем, осмыслим, прочувствуем социалистическую альтернативу, которая ныне реально существует, живет в зрелом советском обществе, в новой человеческой общности — советском народе — как говорил Довженко, покажем «...в 200—300 вариантах, вольем в них все лучшее, что может дать наш народ, класс, претендующая на высокое назначение в мире цивилизация нашего народа...»

Как разит всех наших противников разделяемая всеми нами довженковская приверженность интернационализму! Помните у Щорса: «А почему весь земной шар действительно не превратить в сад?» «Я принадлежу человечеству» — вот формула Довженко. «...Великое и незабываемое — это товарищество, учение Ленина». И с какой же последовательностью эта формула одевается у Довженко в плоть и кровь! «Ты просмотрел самое важное, что вписали мы, большевики, в книгу борьбы,— нерушимую дружбу народов!» — это говорит Лаврин Запорожец пойманному партизанами фон Краузу, это сцена из «Украины в огне». «Лаврин оглянулся. Партизаны стояли вокруг него — украинские, русские, казахские, татарские, киргизские его сподвижники и братья».

И — дальше, все дальше, идти «лавой, цепью в своих дерзаниях!»

И тут да вступит в новую силу выкованное за многие годы братское соревнование талантов всех студий, всех национальных кинематографий. Жадно узнает любая республика каждое новое имя, новые работы в Москве ли, в Ленинграде — Озеров ли это или Храбровицкий, Панфилов или Смирнов. Как рады мы на Украине, что с нашим ильенковским гнездом талантливых братьев-кинематографистов перекликается нынче в Туркмении нарлиевское гнездо, и в Венеции уже сражалась — за человечность против цинизма — их лента «Невестка»... Мы рады за таджиков, за их смелую решимость представить людям «живое сердце Фирдоуси», и испытываем удовлетворение от того, что рядом с именем постановщика Б. Кимягарова видим и имя нашего товарища из Одессы Г. Колтунова, многоопытного сценариста. Везде веселее начинать новый день, когда это и новый фильм, да еще на главнейшую тему — о рабочей молодежи, как, например, ташкентский подарок «Ждем тебя, парень!». Это и Р. Батырова, и А. Михалкова-Кончаловского, и Э. Тропинина подарок, это приобретение и узбекской и всесоюзной кинематографии.

И в то же время зреет убеждение, что из братского соревнования талантов всех наших студий и национальных кинематографий можно и нужно извлечь еще больше силы, успехов, взыскательности... Их может дать только соревнование на глубину постижения и отображения процессов советской жизни, советского человека, и еще более ясное сознание: «Мы — в центре мира»...

Глубина идейности неотрывна от совершенства формы. В такой неотрывности — один из главных паролей соревнования, мы достаточно выросли, чтобы это стало паролем! Ищешь особо убеждающих, неотразимых мыслей на этот счет и находишь их у Ленина:

«Неразвитость и непрочность формы не дает возможности сделать дальнейшие серьезные шаги в развитии содержания, вызывает постыдный застой, ведет к расхищению сил, к несоответствию между словом и делом».

Но это вооружает и мысль художника, заставляя, например, глубже задуматься, сколько по меньшей мере легкомыслия заключено в еще распространенном в нашем кино пренебрежении формой или увлечении плохо взвешенными новациями, модой на размытую, разорванную или какую-нибудь другую, по сути, лжеформу...

●

... В свое время, обличая людей, отравленных «мертвой идеей фашизма», Довженко убежденно говорил: «В середине двадцатого века... все уже есть, чтоб превратить всю землю в рай, в созвездие ее народов, больших и малых...»

Крылатый человек, заражающий и нас своим крылатым реализмом! Может быть, до всеобщего рая еще и не очень близко. Но уже огромная, непобедимая сила заключена в нашем советском примере, в нашем противовесе капитализму, в рождении и утверждении на земле могучего социалистического лагеря. Певцы великого товарищества, своим искусством по-новому грянем прекрасную песню, так, чтобы дошла она до каждого человеческого сердца в мире.

Пароль — «Борьба»

Рассказ о Леониде Лейманисе, художнике и бойце

Валерий Кичин

Ситуация была, надо признать, идеально кинематографичной.

Представьте себе осторожный майский рассвет на улицах Риги 1944 года. Прохожих еще нет, и в тишине слышны только шаги патрулей. Город наводнен патрулями; от их мерной гулкой поступи кажется, что он уже мертв. Тяжело свисают с флагштоков у фашистских учреждений полотнища со свастикой. Оккупация.

А чуть позже, когда первые солнечные лучи пробьются сквозь лабиринты улиц старой Риги, ритм шагов резко сломается, станет частым и беспорядочным. Патрули теперь мечутся от дома к дому, и в тишину города входят новые странные звуки. Десятки метел нервно скребут по асфальту.

Первомайское солнце зажгло на мостовых, на тротуарах, на древних камнях стен и в пробуждающей зелени газонов тысячи красных пятиконечных звезд.

Это был, конечно, скандал. Разгневанно промчался, вздымая краснозвездные фонтанчики, немецкий автомобиль. Поспешнее зашуршали метлы. Под насмешливыми взглядами прохожих дворники выковыривали из щелей в тротуарах накрепко прилипшие к камням бумажные звезды.

Воздух был явно насыщен «красной пропагандой». Ветер разносил ее по городу, забрасывал в окна. Звездочки были неистребимы, их было слишком много, и они ускользали меж пальцев, улетали под яростными взглядами гитлеровцев, напоминая рижанам, что дни оккупации сочтены.

Фашистская радиостанция известила о том, что «эту дрянь» ночью сбросил на город русский самолет, и призвала жителей соблюдать порядок и лояльность. Гитлеровская пропаганда вообще старалась не раскрывать подлинных масштабов сопротивления в городе. Но жители Риги хорошо знали: где-то рядом действует невидимый фронт подполья. Где-то здесь, под готическими крышами старого города, регулярно печатаются листовки с призывом «Смерть немецким оккупантам!» Листовки заканчивались лаконичной подписью: «Циня» — «Борьба».

Гитлеровскому радио, газетам оставалось сообщить, что листовка «Смерть немецким оккупантам!» не представляет латышского народа и, вероятно, также заброшена извне. В ответ редактор фашистской газеты «Тевия» получил лаконичное письмо: «Петли тебе не избежать. С совершенным презрением — «Циня».

При всей своей осторожности члены группы «Циня» были не лишены склонности к акциям эффектным и броским, поражающим дерзостью и «давящим на психику» оккупантов.

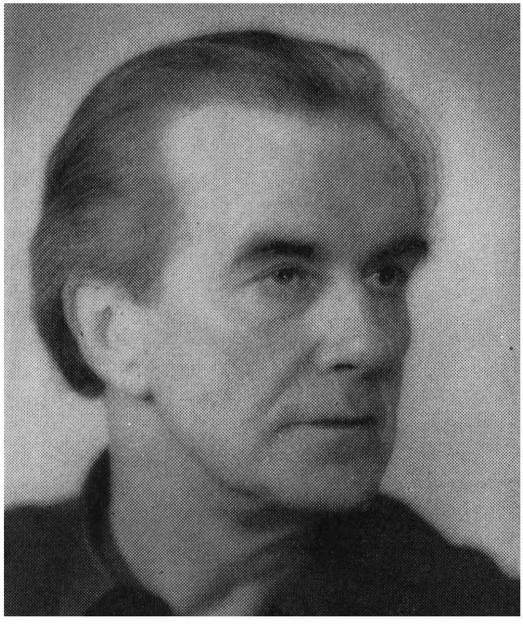
●

Если сегодня спросить у кинорежиссера Леонида Лейманиса, откуда в его таких серьезных по теме картинах, как «Меч и роза», «Капитан Нуль», «У богатой госпожи», столько откровенного, романтичного озорства, он, улыбнувшись, вспомнит старый «Дайлес-театр» и свою актерскую юность.

Это было во времена фашистской диктатуры Ульманиса. Маленький местный фюрер упивался властью. Стены пестрели плакатами, несущими миру его новейшие изречения. Любовь диктатора к высказываниям была широко известна; шутить на эти темы, однако, не рекомендовалось.

Зато, когда со сцены «Дайлес-театра» молодой актер Леонид Лейманис завершал свой монолог одной из общеизвестных фраз диктатора, в зале поднимался маленький ураган. Фраза была неотразимо комичной в устах героя пьесы — аптекаря-пустозвона.

Фразы менялись от спектакля к спектаклю. Их ждали. В оркестровой яме собирались рабочие сцены, ожидая, каким из «откровений» закончится монолог на этот раз. А однажды прозвучало изречение, потрясшее зал своей глубиной: «Kas ir, tas ir, kas nav, tas nav» («Что есть, то есть, чего нет — того нет»). Фразу немедленно приписали Ульманису,



и она пошла гулять по городу. А Лейманиса, ее автора, срочно вызвали в дирекцию...

За актером установилась репутация «красного». Для этого, пожалуй, были основания. Еще до установления фашистской диктатуры, играя в какой-то буффонаде, поставленной на сцене «Рабочего театра», короля Хуго I, он сделал себе грим председателя кабинета министров Хуго Целминя и был непосредственно со сцены доставлен в полицию.

Это, так сказать, легальная, общеизвестная сторона дела. Но были еще и тайные сходки на квартире у Лейманиса; беспартийный, он охотно предоставлял свое жилье для подпольных собраний коммунистов. По заданию актера «Рабочего театра» Адольфа Акиса делал фотокопии прокламаций, пряча оригиналы в театральных декорациях. Двойная жизнь учила Лейманиса конспирации, и это пригодилось потом, когда в Ригу пришли оккупанты.

●

Они вошли в Латвию, только недавно ставшую советской. Они вторглись в молодую республику, надолго прервав уже развернувшееся строительство новой жизни. Расположились по-хозяйски. Отвели обширные территории для концлагерей. Построили виселицы.

Но нельзя сломить народ, стремящийся к свободе. По всей территории Латвии активно действовало подполье, борьбу которого возглавили партия и комсомол. Уже к весне 1942 года только в Риге насчитывалось более 60 антифашистских групп. Они собирали оружие и взрывчатку, совершали диверсии

На съемках фильма «Наурис». 1957.

Организаторы подпольной группы «Циня» О. Урбан, Е. Лейманс, Л. Лейманис

против гитлеровских войск, печатали и распространяли листовки, помогали бежавшим из плена советским военнослужащим...

Усиливались репрессии.

Лейманису с его репутацией «красного» теперь опасно было появляться на улицах. И он исчез, и вновь появился в городе уже студентом Академии художеств.

А через некоторое время антифашистская группа «Циня», организованная Лейманисом, его женой, актрисой Эльвирой Леймане, и его товарищем, комсомольцем Ольгертом Урбаном, заявила о своем существовании.

Для исследователей деятельности рижского подполья история «Цини» таит немалые трудности. При всей дерзости проведенных ею акций «Циня» была предельно осторожной. «Никаких списков,— настаивал Лейманис.— Никаких собраний — они могут дорого обойтись. Идеальная конспирация — и тогда все будет в высшей степени «лаби», все будет хорошо, если, конечно, не считать романтической стороны, которая при такой постановке дела, несомненно, пострадает».

Собраний, действительно, не было. Не было в деталях разработанной программы действий. Строго говоря, «Циню» трудно назвать организацией в общепринятом смысле этого слова. Ее члены действовали скорее по наитию, импровизируя свои акции смело и изобретательно, повинуясь властному голосу сердца и совести: они не могли стоять в стороне от общей борьбы с фашизмом.

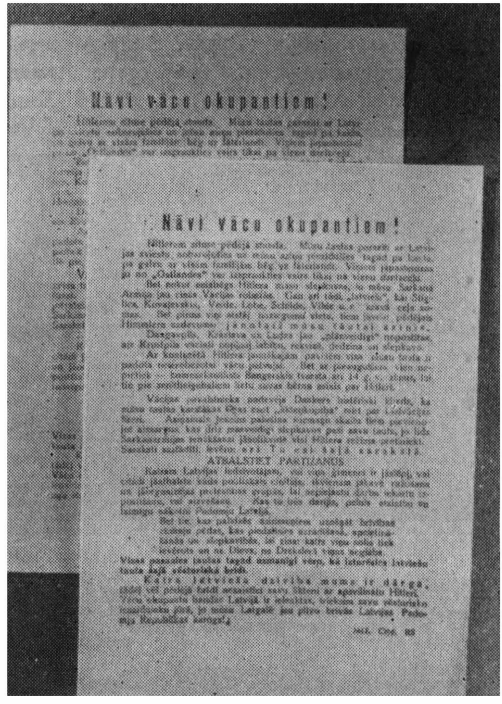
Задания передавались «по цепочке». «Цепочки» тянулись куда-то так далеко от «штаб-

квартиры», что даже руководители групп не могли бы проследить их; если возникала необходимость достать бумагу для листовок, бумага появлялась невесть откуда, и это было совершенно в порядке вещей — конспирация. А потом кипы отпечатанных листков уходили теми же неведомыми путями, «по цепочке», куда-то в гущу городской жизни, и назавтра их читали на заводах Риги и на дальних железнодорожных станциях, их находили на площади возле вокзала и в переулках старого города, их вынимали из своих почтовых ящиков горожане. Листовки проникали даже за двойные заграждения концентрационных лагерей,

Участники подпольной группы работали, не слишком заботясь об истории, думая лишь о сегодняшней — насмерть — борьбе. Действовали, используя все подручные средства, а главным образом, полагаясь на отпущенные природой таланты: группа включала, в основном, людей творческих профессий — художников, студентов академии, актеров и режиссеров городских театров.

Эрнест Мангалис, Марцис Авотинь, Эдуард Рейнсон, Велта Озол, Янис Лиепинь — слушатели Академии художеств. Артур Муцениек и Альберт Терпиловский — оба известные ныне в республике художники. Популярный в прошлом спортсмен Константин Романовский, ставший в годы оккупации железнодорожником (теперь он на Латвийском телевидении). Художник «Дайлес-театра» Гирт Вилкс. Актер Художественного театра Аугуст Витол-Музыкант. Режиссер Теодор Кугрен. Ольга Бормане, режиссер и педагог — она мыла теперь бутылки на заводе минеральных вод. Все эти люди составили актив антифашистской организации. С «Циней» были тесно связаны актрисы Ирма Линкуне и Луция Баумане, театральный художник Арвид Спертал, врач, профессор Кристап Рудзитис, рентгенолог Екаб Роман... Перечислить все имена трудно, а может быть, и невозможно — списков, повторяю, никто не делал.

Точно так же трудно установить точные «границы» «Цини». Организация в буквальном смысле слова растворялась в городской



Листовки, выпущенные «Циней» в годы гитлеровской оккупации

толпе и оттого, действительно, была неуловимой. Студент Академии художеств мог вести в коридоре своей «alma mater» вполне светскую беседу о Ван-Гоге, не подозревая о том, что говорит с товарищем по борьбе.

Фашистская пропаганда, бесспорно, глубоко заблуждалась в своих иллюзиях. «Циня» представляла латышский народ. Она имела право говорить от его имени. Подпольщики пользовались поддержкой самых широких кругов населения. Художественная интеллигенция Риги, даже те, кто внешне казались далекими от борьбы, были рады, если представлялся случай оказать хоть какую-нибудь помощь «этим отчаянным парням».

Без такой поддержки, пожалуй, не могла бы возникнуть и существовать «Циня».

Ведь и сам Лейманис, назначенный после установления в 1940 году Советской власти в Латвии директором Художественного театра,

был вынужден при гитлеровцах тайно выехать из Риги и смог вернуться в столицу лишь при помощи товарищей. Профессора Академии художеств Конрад Убан, Екаб Бине и Арий Скриде, принимая нового студента, не сговариваясь, обошли молчанием наиболее опасные факты его биографии. Режиссер Эдуард Смильгис, рискуя многим, раздобыл ему документы. Известный актер Арвед Михельсон помогал продовольствием: живя на нелегальном положении «человека без имени», Лейманис не мог, разумеется, рассчитывать на скудные продуктовые карточки и вместе с семьей жил впроголодь.

Улица Видус, дом 3, где жил в годы оккупации Л. Лейманис. На верхнем снимке — окна его конспиративной квартиры

Все эти люди, принявшие деятельное участие в судьбе одного из будущих руководителей «Цини», не состояли в подпольных группах. Но они не были в стороне от борьбы. Как и вся творческая интеллигенция Риги, как и вся Советская Латвия, они с тревогой и надеждой следили за смелыми вылазками подполья и нетерпеливо ждали вестей с Востока, оттуда, где решались судьбы Латвии и судьбы всей страны — только что обретенной громадной, многонациональной советской Родины.

Пусть фронт грохотал пока далеко от берегов Балтики, а гитлеровская пропаганда неутомимо твердила о навечно установленном «новом порядке». Люди верили: обретенная в боях Советская власть вернется в Латвию, и вновь во всю ширь развернется в республике «планов громадье». Вновь обретет реальные черты вековая мечта о свободе — мечта, которую оккупанты могли запретить, но убить были бессильны.

Во имя этого там, на Востоке, на полях России и в степях Украины, среди болот Белоруссии и карельских озер, сражались за общую свободу братья латышского народа.

Во имя этого здесь, в Риге, по улицам которой самоуверенно и кичливо маршировал «новый порядок», люди, забывая о смертельном риске, искали связей с «невидимым фронтом», стремясь быть полезными в этой великой борьбе.

●

«Циня» начиналась с малого.

С небольшой рукописной листовки.

Ее текст составили Эльвира и Леонид Лейманис. Он открывался словами «Смерть немецким оккупантам!» — словами, которые

были тогда единой «программой действий» для миллионов советских людей.

Отныне этим воззванием будет начинаться каждая из листовок, выпущенных подпольщиками антифашистской группы «Циня».

Темным вечером Эльвира пробралась в самый центр города и всего в нескольких метрах от часовых наклеила одну из листовок прямо на ворота «полиции безопасности».

«Циня» еще раз дерзко извещала гитлеровцев о существовании в городе подполья. И о том, что латышский народ никогда не смирится с фашизмом и не прекратит борьбу, пока Советская власть, единственно законная власть, не будет вновь установлена по всей Латвии.

Листовки тщательно соскребались со стен, но утром их снова находили столь же тщательно приклеенными, сначала рукописные, а затем и гектографированные. «Циня» обзаводилась необходимой техникой и явно расширяла день ото дня свой «фронт борьбы».

Листовки призывали рабочих заводов, фабрик и мастерских Риги к саботажу.

Неспокойно стало на многих предприятиях города. Всеобщий саботаж вспыхнул на ремонтном авиазаводе — одном из крупнейших военных заводов Риги. Там действовала подпольная группа, организованная по инициативе «Цини» Эрнестом Мангалисом.

В 1943 году гитлеровцы начали формировать так называемый «добровольный» легион. Насильственной мобилизации подлежало все взрослое мужское население оккупированной Латвии. Уклонение каралось: шли громкие «показательные» процессы над дезертирами.

«Тевия» кричала об энтузиазме, с которым молодежь Латвии шла в ряды доблестного «легиона» и клеймила «отдельные случаи позорного дезертирства».

Но дезертирство стало бичом «легиона». Оно делало его организацией «малорентабельной». Уж очень много сил и средств приходилось гитлеровцам тратить на то, чтобы легионеры не разбежались по домам. Против отступников была разработана целая система карательных мер, не приносившая, впрочем, ощутимого эффекта. Легионеры продолжали дезертировать и бесследно исчезали где-то в недрах большого города, пополняя ряды партизан. Оставалось предположить, что и здесь не обошлось без помощи подпольных организаций.

Участники «Цини» прятали дезертиров на конспиративных квартирах. Доставляли им пищу, одежду, подделывали им документы, умело имитируя штампы об освобождении от мобилизации «по болезни».

Группа беженцев нашла приют в квартире на улице Альберта, 5 (теперь улица Ф. Гайля). Здесь их опекал Ольгерт Урбан. Каждое утро, выходя из дома, он деловито направлялся на занятия в Академию художеств — респектабельный, далекий от войны человек... Вечером он возвращался с многочисленными свертками — должно быть, ждал гостей. Что поделаешь — художник, богема...

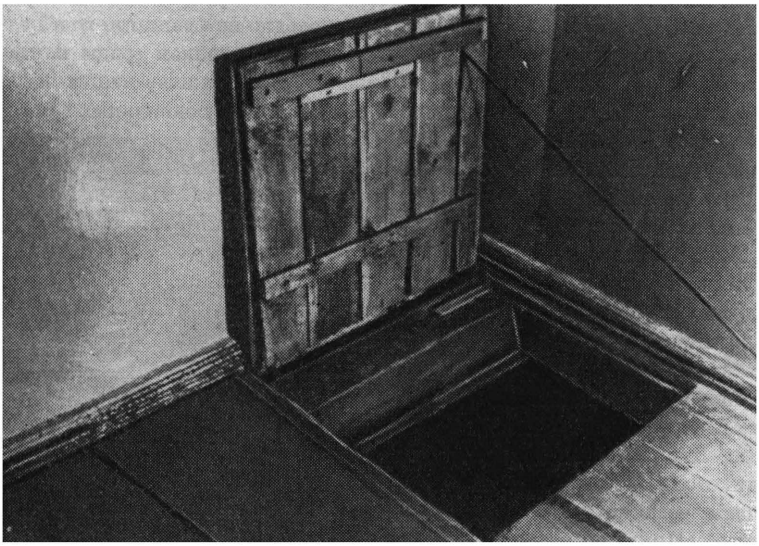
...Сводки фашистского командования убеждали население в том, что немецкая армия победоносно движется на Восток. Даже поражение под Москвой, даже катастрофа под Сталинградом мало отразились на общем стиле сообщений гитлеровской пропаганды, на ее хвастливо-безапелляционном тоне.

Но по Риге бродили слухи. О долгожданном переломе в войне. О том, что всесокрушающий вал гитлеровского «броска на Восток» захлебнулся где-то в русских степях и теперь медленно, но верно откатывается назад.

Информация становилась столь же необходимой, как хлеб, как вера в победу.

Ночами в темных квартирах рижане пытались настроить свои приемники на волну Москвы. Для этого требовалось мужество: слушание «вражеских передач» каралось смертью.

Для заключенных гитлеровских концлагерей, разбросанных по территории Латвии, информация порою означала жизнь. После долгой ночи закрытых товарных вагонов, доставлявших русских, украинских, белорусских военнопленных в эти цитадели «нового порядка», люди не знали, где они находятся. На верный провал были обречены любые попытки к бегству. Куда же бежать? Кругом



Тайник в доме по ул. Видус, 3. Эту дверцу открыли специально для того, чтобы сделать снимок, в 1972 году. Открыли впервые за тридцать лет — новые жильцы квартиры не подозревали о сооруженном Лейманисом убежище

чужая, земля, и неизвестно, далеко ли осталась Родина и где теперь проходит фронт.

Концлагери стали важной заботой «Цини». Члены группы настойчиво искали контактов с заключенными. Одному из первых это удалось Аугусту Витол-Музыканту. Бывший актер Художественного театра, он работал теперь на торфяниках и здесь, в чертовых чащах болот, ухитрялся проникать к неприступным лагерным заграждениям, передавал заключенным листовки, продукты, поднимал их дух, помогал сохранить веру в победу и волю к борьбе. Его деятельность увенчалась успешным побегом из лагеря возле Олайне группы заключенных-евреев.

Хорошую службу сослужили во всех этих делах многочисленные таланты Лейманиса и его товарищей. Он и сейчас с гордостью, полушутя, полусерьезно утверждает, что не успел научиться разве только ремонтировать радиоаппаратуру. Студент Академии художеств, он легко и точно рисовал карты и планы местности. С помощью тринадцатилетней дочери Лианы карты доставлялись военнопленным. Этими же путями проникали за двойные ряды колючей проволоки и листовки с сообщениями Совинформбюро.

Пригодилось и его мастерство гравера: сутки ювелирной работы — и в паспорте мобилизованного в «легион» появлялся совершенно достоверный штамп об освобождении. Многим из тех, кому грозила высылка в Германию, «Циня» сфабриковала неопровержимые справки о болезнях; рентгенолог Роман доставал снимки переломов и увечий...

И все же вынужденная кустарность в работе давно уже заботила Лейманиса. «Циня» должна была обращаться к самым широким кругам населения Латвии. Ей была позарез необходима сейчас своя типография.

●

— ...Понимаешь, нам нужен шрифт, — как бы между прочим сказал студент Академии художеств Лейманис студенту Рейнсону.— Достанешь?

Рейнсон подрабатывал тогда в фирме у «Гутенберга».

Лейманис невинно рисовал этюд и ждал.

— Лаби,— сказал Рейнсон, подумав.— Хорошо. Попробую.

Вынести из тщательно охраняемой типографии громоздкие кассы с шрифтами было, конечно, делом немыслимым. Рейнсон вынес готовый набор какой-то сельскохозяйственной статьи. Набор рассыпали, литеры рассортировали, и «Циня» принялась готовить свою первую массовую листовку.

Ее печатали Лейманис, его жена Эльвира и Урбан. За стеной, в соседней квартире, где жила примадонна немецкого солдатского театра «Бунте бюне», звенела посуда и зазывно пела с пластинки Марика Рокк — там веселились немцы. Первый номер антифашистской листовки набирался в двух метрах от гитлеровцев.

В сельскохозяйственной статье, вынесенной от Гутенберга, не было ни одного восклицательного знака. На учете оказалась каждая литера. Текст листовки составляли, как будто решали кроссворд: букв постоянно не хватало, и тогда все надо было начинать заново. Восклицательный знак заменили штрихом.

К готовому набору прикатали валиком бумажный лист — и вышла листовка, четкая, как от Гутенберга.

Наутро 780 экземпляров были расклеены, разбросаны по городу.

Выпуски листовок с неизменной подписью «Циня» с тех пор появлялись регулярно. Их ждали, о них говорили, их содержание передавали друг другу. Тираж листовок быстро вырос до трех тысяч экземпляров. В них «Циня» сообщала полученные по радио последние сводки Совинформбюро, призывала к саботажу, к бойкоту гитлеровских приказов.

Когда Красная Армия вступила в пределы Латвии, фашисты начали сгонять население Риги рыть траншеи вокруг города. Предчувствуя близкий конец, они демонтировали оборудование заводов, начался планомерный и откровенный грабеж страны.

«Банды Гитлера стоят перед катастрофой,— писал Лейманис в очередной листовке.— Дни их сочтены. Они увозят наши продукты и вещи, угоняют людей. Митаву они уже превратили в пустыню. Они хотят и нашу Ригу разрушить и ограбить. Товарищи! Беспощадно бейте немецких бандитов, которые минируют Ригу! Не выполняйте приказов оккупантов! Не верьте гитлеровскому вранью! Красная Армия несет всем нам жизнь и свободу. Латгалия и Земгалия уже освобождены. Скоро будет очищена вся наша Родина. Да здравствует Советская Латвия!»

Листовки делали свое дело. А первомайская операция с красными звездочками, организованная группой Лейманиса, надолго взбудоражила весь город. «Циня» обрастала легендами.

— Мы бы не сделали ровно ничего без поддержки всего населения,— вспоминает Лейманис.— Сто раз группа могла провалиться — ведь из наших рук люди получали подельные паспорта, свидетельства, справки; несмотря на конспирацию, к каждому из нас тянулись десятки нитей. Достаточно было порваться одной... Но никто из группы не погиб. Ни один человек. Вся Латвия действовала тогда «единым фронтом», держа оккупантов в непрерывном напряжении, и нетерпеливо ожидала прихода Красной Армии.

Опасность грозила и самому руководителю «Цини». Гитлеровцы превосходно пом-

нили о человеке, который слыл при Ульманисе неблагонадежным и которому Советская власть доверила быть директором Художественного театра Латвии. Лейманиса искали.

И тогда на квартире у своей матери по улице Видус, 3 он начал готовить себе убежище. Так же тщательно и артистично, как он умел делать все. Лейманис выпилил в досках пола дверцу, приладил ее на петлях от рояльной крышки, бесшумную, точно и аккуратно пригнанную, почти невидимую, искусно замаскированную воском и краской. Долгие два месяца, стараясь не привлечь внимания жильцов внизу, по крупицам, как Эдмон Дантес, он выскребал из перекрытия шлак, рыл себе тайник, «подземелье» на высоте четвертого этажа. Потом этот шлак Эльвира выносила из квартиры в дамской сумочке.

— Там было ровно 27 сантиметров высоты — нельзя повернуться,— рассказывает Лейманис.— У нас был условный стук в дверь — четыре поворота ручки. При любом другом стуке я немедленно залезал в свое убежище и лежал там недвижно, стараясь не дышать, вытянувшись, как фараон Тутанхамон. Сюда же, в тайник, мы уложили нашу типографию и оружие.

Система маскировки была обдумана во всех деталях. Пока жена открывала входную дверь, тринадцатилетняя Лиана ставила над тайником стул с рукомойником и постилала козью шкуру — резкий запах должен был сбить с толку собак. При необходимости Эльвира всегда могла объяснить, что ее муж в отъезде; доказательством послужили бы письма с либавским штемпелем (Романовский отвозил их в Либаву и там отправлял). Трехлетняя Людмила, хоть и видела «чужого дядю», но не знала, что это ее отец, и на возможные расспросы должна была ответить, что «папа уехал». Если опасность миновала, об этом сообщали, дважды подвигав стул над тайником.

До поры до времени все шло гладко. Но однажды раздался условный стук, и... в прихожей послышалась немецкая речь. Лейманис, едва успел нырнуть в тайник. Войдя, гитлеровцы сразу же принялись выстукивать стены. Что-то, по-видимому, им стало известно.

— Лежу под полом, стискиваю револьвер. Десять минут, двадцать... Где-то хлопнула дверь — гестаповцы, по-видимому, ушли. Наверху тишина. Осторожно приподнимаю крышку и... слышу из соседней комнаты голоса нацистов. Услышав шорох, солдат вбегает в комнату, но я уже снова лежу в темноте, оглушенный стуком собственного сердца, и чувствую противную сухость во рту.

Все обошлось. Но гитлеровцы явно что-то заподозрили.

Надо было уходить. А как? Люди моих лет давно уже были мобилизованы в «легион».

Товарищи раздобыли Лейманису паспорт на имя Эмиля Крастыня. Достали форменную одежду — немцы с большим уважением относились к разного рода погончикам и регалиям. В правую руку дали фанерный кондукторский чемоданчик, левую уложили в гипс — она неудобно торчала теперь перед грудью на металлической стойке. Так Лейманис стал раненым железнодорожником. Перелом руки удостоверяла соответствующая рентгенограмма. В остальном надо было положиться на свою профессию актера.

...В таком виде Лейманис добрался до леса. Там вместе с братом Константином он поселился в землянке. К тому времени Красная Армия уже вышла к побережью Балтики, и немцы в Риге чувствовали себя неуютно, от их былого лоска не осталось и следа.

Невдалеке от землянки проходила железнодорожная магистраль. Гитлеровцы собирались взорвать ее, уходя. Нужно было любым способом помешать взрыву.

И Лейманис начал свою очередную «операцию». Ночами они с братом подкрадывались к линии, дожидались, пока отойдет часовой, и буквально из-под носа у вооруженной охраны таскали мешки с взрывчаткой. Немцы заметили пропажу, выставили усиленные посты, но поймать «партизан» так и не смогли.

Когда пришла Красная Армия, Лейманис показал саперам свой склад взрывчатки. Безопаснее всего было уничтожить его. К небу взметнулся столб пламени. Это был, как говорит Лейманис, праздничный салют подпольщиков «Цини» освобожденной Риге.

●

От тех дней осталось, в общем, уже немного. Листовки, едва тронутые желтизной. Шрифты — они хранятся в Музее революции Латвийской ССР. Старая армейская газета с коротким рассказом о деятельности группы Лейманиса. И — память, которую годы не заставили потускнеть.

Руководитель «Цини» Леонид Лейманис стал известным кинорежиссером. Снял множество фильмов по своим и чужим сценариям, экранизировал произведения А. Упита и Р. Блаумана, завоевал признание зрителей двадцати с лишним стран мира своей поэтичной лентой «Эдгар и Кристина». А в памяти хранит сюжет фильма, который, может быть, станет главным.

— Я не знаю, скоро ли сумею заставить себя заново пережить то, что свято для меня, попытаюсь ли перенести на экран образы уже не придуманные, а реальные — черты моих товарищей по Сопротивлению. Рассказать о них, о «Цине», о борьбе творческой интеллигенции Риги с фашизмом за Советскую Латвию — долг нашего кино. И я сознаю его как долг собственный. Но решиться трудно, ведь это была бы почти исповедь...

К теме войны снова и снова возвращается латышское кино. Были среди этих фильмов столь популярные ныне приключенческие ленты, были и произведения серьезные и глубокие — такие, что держат зрительское внимание поворотами человеческих судеб.

Вот и история «Цини», к которой мы сегодня лишь прикоснулись, это и «сюжет для очередного фильма», если взять внешнюю канву событий, бесспорно, увлекательную и динамичную. Но это и материал для фильма — открытия. Для ленты о мужестве. О людях, которые в годы испытаний, оторванные от любимого искусства, ежеминутно рискуя жизнью, боролись с врагом азартно и отважно, изобретательно и талантливо, самое свое искусство поставив на службу этой борьбе.

Состоится ли такой фильм? Состоятся ли на экране еще не рассказанные истории многих героических людей, которые живут среди нас, рядом с нами?

Вот ведь ходит по коридорам Рижской студии, стоит у камеры удивительный человек. Один из легенды. Прошлое, как ему и полагается, осталось позади. А теперь — работа. сценарии, съемки, планы...

Долгие годы и Лейманис и его товарищи вообще мало говорили о «Цине». «Ничего особенного мы не делали,— оправдывает он свое молчание.— Поезда под откос не пускали, мосты не взрывали. В истории войны таких «подвигов» можно найти множество».

И документы, связанные с борьбой «Цини», занимают совсем немного места в экспозиции Музея революции. А статья, которую Лейманис написал по просьбе Института истории партии при ЦК КП Латвии для сборника воспоминаний о вооруженной борьбе латышского народа против фашистских захватчиков, заняла в книге пять скромных страниц. Вот и вся «библиография» «Цини», если не считать очерка, опубликованного в 1944 году в армейской газете «Вперед за Родину!».

...Рядовой участок громадного фронта борьбы народов СССР с фашизмом. «Лишь эпизод, не более»,— как говорит Лейманис.

Вызвать Лейманиса на воспоминания нелегко. И все же, борясь с лингвистическими ловушками русского языка, он рассказал, он проиграл мне эти несколько «эпизодов» из истории «Цини». Он предоставил, уступая просьбам, и материалы, которые хранит до сих пор.

Встреча эта оставила в моей памяти ощущение покоя и благодарности, какое всегда испытываешь от общения с внутренне цельным человеком. И я понял, почему, как говорят, Лейманисом любуются его друзья и коллеги.

Состоится ли этот фильм о красивых людях? Ведь где-то на улице Видус и сейчас есть тайник, которому больше незачем хранить свои секреты.

...«Меч и роза» — так называется одна из картин Лейманиса.

Меч и роза. Двуединый символ борьбы и красоты, которые всегда, во все времена были слагаемыми полнокровной, торжествующей жизни.

Эстафета Николая Шенгелая и Нато Вачнадзе

Владимир Ишимов

Весной 1926 года в Тбилиси приехал Владимир Маяковский. Здесь он закончил и опубликовал 16 апреля в «Заре Востока» свое ставшее сразу же знаменитым стихотворение «Сергею Есенину». В грузинской столице у Маяковского было много друзей — молодые поэты, художники, артисты. В театре имени Руставели Владимир Владимирович дал творческий вечер. Народу было, как на всех выступлениях поэта, полным-полно.

Вечер уже начался, когда Маяковский со сцены заметил юную пару, которая несколько смущенно и растерянно остановилась на пороге зала. Своим могучим, тренированным на тысячных диспутах голосом он сказал:

— Коля Шенгелая и Нато Вачнадзе, что вы стоите в дверях, словно молодожены. Идите сюда. Я вас обвенчаю!

Они и были молодожены — двадцатидвухлетняя прославленная киноактриса, первая звезда советского немого кино и двадцатитрехлетний режиссер. Так родилась кинематографическая семья, которая вот уже во втором поколении сохраняет верность традиции, которой всю жизнь были верны ее основатели.

Наш театр, кинематограф, музыка знают немало подобных семей, их представители из десятилетия в десятилетие несут эстафету радостного и мучительного служения советскому народу. Садовские и Поповы, Леонидовы и Симоновы, Хачатуряны и Ливановы, Самойловы и Абрикосовы, Ойстрахи и Шостаковичи... У нас принято называть их династиями. Что ж, вероятно, это справедливо. Царствовать в умах и сердцах людей куда более привлекательная традиция, чем царствовать над людьми.

Появление Нато Вачнадзе в кино было чудесным и почти неправдоподобным — «как в кино». Вот как рассказывает об этом известный режиссер Амо Бек-Назаров, который в 1923 году, будучи директором Госкинпрома Грузии, ставил свою первую ленту «Отцеубийца»: «Долго оставалась без исполнительницы центральная роль... И вдруг, проходя по Дворцовой улице, я увидел на витрине фотоателье портрет девушки. Девушка была удивительной красоты. Но мало того, она в точности соответствовала тому идеальному образу Нуну, который сложился в моем представлении. По моему поручению З. Беришвили (администратор и исполнитель роли отца Нуну) узнал у фотографа адрес девушки и тут же уехал за ней в Кахетию, где она в это время находилась. Достаточно было первого взгляда на нее, чтобы определить, что эта исполнительница — находка для фильма. После получасового разговора с девушкой я — уже в качестве директора — предложил ей подписать договор. Она смущенно вывела в уголке графы мелким, аккуратным почерком: Нато Вачнадзе...»

Через год, снявшись в трех фильмах, Нато Вачнадзе обрела всесоюзную славу. Она стала кумиром всех советских зрителей от Кавказа до Ленинграда и от Москвы до Ташкента и Владивостока. Люди шли смотреть не тот или этот фильм, а — «на Нато Вачнадзе». Ее обаяние, яркая и в то же время какая-то печальная, беззащитная красота сразу и навсегда покоряли сердца.

Сниматься ей было весело и легко. Но если б она поддалась этой легкости и веселью, она наверняка мелькнула бы и исчезла с экрана подобно многим кинокрасавицам Великого Немого. «Чтобы удержаться, — писала Нато Вачнадзе в своих дневниках, введенных в исследовательский оборот киноведом Корой Церетели,— надо было из счастливой натурщицы стать трудолюбивой актрисой». Она стала актрисой. И — какой!

Несмотря на общепризнанный успех, Вачнадзе всегда была недовольна собой. Она тренировалась, она училась актерскому мастерству, она искала новые краски. «Чем больше

Николай Шенгелая на съемочной площадке

росла моя известность и моя реклама, — записывала она в тетрадь,— тем чаще говорила я себе, что должна пережить эту популярность свою и стать действительно актрисой, серьезной, глубокой, дорогой не шумной толпе улицы, а народу».

Мало кто из звезд экрана так беспощадно требовательно относился в те времена к себе и своему делу. Мало кто на феерическом балу славы думал так взыскательно и тревожно о служении народу.

Решающей для ее карьеры в искусстве оказалась главная роль в фильме «Гюли». Это была первая самостоятельная постановка Л. Пуша и Н. Шенгелая. «Опекуны» и «ревнители славы» Нато возмущались нахальством никому не известных молодых людей: «ставить опыты на знаменитой звезде!» Ее отговаривали, убеждали, что она рискует своим успехом. Нато была непреклонна — ее душе и уму были близки поиски молодых грузинских кинематографистов. Она вошла в их группу и навсегда связала с ними свою актерскую судьбу.

...В кино свершилась революция — пришел звук. Множество актеров не выдержало этого испытания. Нато Вачнадзе выдержала. Чтобы разобраться, понять, что такое новое кино, чтобы увидеть жизнь и найти новых героев, Нато свершила подвиг: она пошла ассистентом к Эсфири Шуб, замечательному режиссеру-документалисту. Она объездила с ней всю страну — Сибирь и Дальний Восток, центральную Россию и Среднюю Азию. Она работала в труднейших условиях. Она победила. Она вернулась на экран в новом качестве — настоящей современной актрисой. Ей суждено было создать одну из самых замечательных ролей советского кино — образ Нино в фильме Михаила Чиаурели «Арсен».

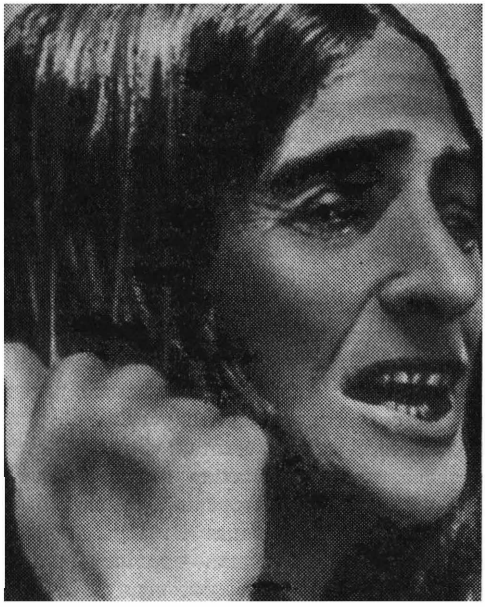
Михаил Чиаурели пришел в кино из смежной области искусства — он был талантливым художником и скульптором. Как Николай Шенгелая — поэтом. Они начинали работу в кинематографе одновременно и шли каждый своим собственным путем — путями, которым в будущем, через несколько десятилетий, было суждено переплестись, соединив вместе две выдающиеся советские кинематографические «династии»...

Николай Шенгелая был поэтом, поэтом он остался и в кино. Этот человек был одержим двумя страстями — революцией и искусством. Впрочем, это была, по сути, одна всепоглощающая страсть, ибо искусство в революции и революция в искусстве слились для него нерасторжимо. Имя Николая Шенгелая стоит в истории нашего кинематографа рядом с именами Сергея Эйзенштейна, Всеволода Пудовкина, Александра Довженко, Дзиги Вертова, Амо Бек-Назарова, мастеров, заложивших основы советского социалистического искусства экрана. Фильм Н. Шенгелая «Элисо», вслед за «Броненосцем «Потемкиным», «Матерью», открыл миру блистательные успехи молодого советского киноискусства. «...Если великолепен сюжет и монтаж «Элисо»,— тотчас отозвался на появление картины Анатолий Васильевич Луначарский, сравнивая ее с «Потомком Чингис-хана» В. Пудовкина и «Каторгой» Ю. Райзмана,— то совершенно изумительно мастерство, которым Шенгелая

владеет массой, потрясающей силы кульминационный пункт превращения массового горя в массовую радость силою музыки, танца — все это выдвигает «Элисо» в первый ряд киноискусства... Таким образом, — заключал Луначарский,— на этих трех примерах мы видим, что обладаем очень большой творческой силой. Ведь надо еще сообразить, что о Шенгелае мы вчера еще ничего не слышали, это молодой и начинающий режиссер».

Сценарий для этой картины Шенгелая написал блестящий писатель, кинодеятель, журналист Сергей Третьяков, друг и соратник Маяковского. Сотрудничество с этим мастером очень много дало не только Николаю Шенгелая, но и всему молодому грузинскому кинематографу. Третьяков, в частности, написал сценарий и для интереснейшего фильма «Хабарда!», в котором заблистал самобытный талант Михаила Чиаурели. «Хабарда!» положила начало жанру советской политической киносатиры, издеваясь над национализмом, всем старым, мешающим строительству новой жизни. Картина эта вызвала бурю, у нее было много восторженных сторонников, но нашлись и противники, которые не поняли, что режиссер, отрицая старое, утверждал передовое, прогрессивное. Даже одна из центральных грузинских газет упрекнула Михаила Чиаурели в том, что он будто бы «сгустил краски... не заметил положительного». Вопреки всему этому «Хабарда!» жива и сегодня и прежде всего своей интернационалистической направленностью.

Кадр из фильма Н. Шенгелая «Элисо»



Так, через Маяковского и «ЛЕФ», через Третьякова уже тогда скрещивались творческие дороги Шенгелая и Чиаурели, мастеров совершенно разных индивидуальностей, схожих в одном: в беззаветной преданности революции и социалистическому искусству.

Несколько лет Николай Шенгелая работал над картиной «Двадцать шесть комиссаров». Всем своим существом он ушел в творчество, забыв обо всем другом. «Его громадная комната имела необычный вид,— вспоминала об этом времени Нато Вачнадзе.— Стояла одна кровать и четыре больших стола. По стенам комнаты были сделаны самодельные полки из простых досок, на которых разложено и развешано было огромное количество документов, фотоснимков, лежали раскрытые книги, подчеркнутые разноцветными карандашами.

Рассказ Шенгелая о предстоящем фильме подчас заставал нас на улице, во дворе, у моря, и всюду Шенгелая мог, как с трибуны, говорить о представляемых им людях, образах, кадрах.

Подчас, изнемогая от усталости, простояв, например, на лестнице, у входа в дом добрых два часа, я умоляла его войти в дом и дома продолжать рассказ».

Фильм, который автор назвал «эмоционально насыщенной политической речью», «в которой слова заменены кинематографическими образами», вписал славную страницу в историю монтажного кино. Он воспел славу вождям бакинского пролетариата и грозно предупреждал о смертельной опасности колебаний. Он воспел революционную массу.

Картина получила большой резонанс, вы-

звала споры и критику. Но все сходились на том, что она — выдающееся произведение советского киноискусства. Убежденным и категорическим сторонником «Двадцати шести комиссаров» громко заявил себя Александр Довженко: «В фильме речь идет о колоссальной трагедии, которая несет в себе залог победы. Вот почему расчет на картину суровую, расчет на правильную, марксистскую подачу с точки зрения сегодняшнего дня, а не на просто поверхностное изложение истории являлся тем расчетом, который определил запах и звучание картины...»

Грузинский кинематограф конца 20-х — начала 30-х годов жил бурно, с размахом, тогда начались творческие биографии ярких художников многих направлений — М. Чиаурели, М. Калатозова, С. Долидзе, Д. Рондели, Л. Эсакия — товарищей и соратников Николая Шенгелая. Его жизнь сложилась непросто. Ему суждены были не только замечательные, исторического значения открытия, но и горькие неудачи, неосуществленные творческие замыслы. В 1933—1934 годах, в тесном содружестве с Михаилом Шолоховым он работал в Вешенской над будущим фильмом «Поднятая целина». Сохранившиеся материалы говорят о том, что эта картина могла стать событием в советском кино. «Закончив литературную обработку сценария, я смело вверяю его режиссеру для воплощения моих идей и мыслей в полноценное кинематографическое произведение,— заявил тогда Михаил Шолохов.— Наша совместная работа над сценарием показала, что Шенгелая понимает меня и одинаково со мной думает о героях «Поднятой целины». Это позволяет надеяться, что в героях фильма я узнаю близких мне, созданных мною людей».

Но работа над «Поднятой целиной» не была доведена до конца.

...Николай Шенгелая ушел из жизни совсем молодым — ему не исполнилось еще и сорока. Шла война. В тяжелых условиях, в Кахетии, где остались только женщины, дети и старики, он снимал фильм «Он еще вернется». Съемки на натуре кончились, и экспедиция на машинах возвращалась в Тбилиси. Ехавшая впереди трехтонка, которой управлял Шенгелая, внезапно остановилась. Когда подбежали к кабине, режиссер был мертв. Уже теряя сознание, он затормозил на крутом спуске, спасая людей...

Николай Шенгелая жил и умер как революционер, романтик, поэт.

Кто знает, какими творениями он мог бы еще порадовать нас!

Нет с нами и Нато Вачнадзе. Но сыновья продолжают их жизнь в искусстве, несут дальше эстафету советского интернационалистского кинематографа.

●

Три дня шумела, пела, плясала, разливалась свадьба в усадьбе пенсионера Гедеона Ивановича Хухуни, в селе Ледзадзаме, что разбросало свои просторные хутора близ прихотливо петляющей реки Техури, и множество народу пировало на ней — вон какие длинные столы были расставлены во дворе перед крепким старым домом. Три дня шумела свадьба, а сегодня... начинается подготовка к ней.

Что ж, так часто бывает в кино. Здесь, в усадьбе старого Хухуни экспедиция студии «Грузия-фильм» снимает эпизод большой двухсерийной ленты «Похищение луны» по известному эпическому роману Константинэ Гамсахурдиа. Драматические события книги и фильма происходят в первые годы Советской власти, и киногруппа приехала именно сюда, в самую глубину Кахетии. А какую собрал по окрестным селам ассистент режиссера массовку! На свадьбу съехались живописные, как со старых фото, старики в собственных чохах с газырями, перетянутых наборными ремешками и со старинными кинжалами на поясе, в мягких сапогах, старухи в черном с головы до ног, с пригасшими глазами, но великолепным гордым горбоносым профилем. Как говорится, «уходящая натура» — и какая!

С утра моросит дождь, то слабея, то усиливаясь, столы прикрыты от хлябей небесных клеенкой. Актеры, осветители, костюмеры, гримеры, ассистенты поглядывают вверх, маются, гадая — перестанет или не перестанет?

И вот наконец перестал! Выглянуло солнце, и сразу стало жарко, как и положено в Грузии в самом начале сентября.

Скорее, скорее ловить мгновение!

Операторский кран медленно поднял приникшего к камере Романа Цурцумия, Эльдар Шенгелая скомандовал: «Мотор!» — и главный виночерпий, согласно старинным обычаям, поднял рог с вином, начал торжественную клятву:

— Батоно тамада! Клянусь, что ни один гость не уйдет отсюда трезвым...

А потом снимали эпизод с комсомольцами, а потом гримировалась Ариадна Шенгелая, главная героиня, и дубль за дублем снимали ее коротенький проход по саду.

А на заднем плане бегала и играла, никому не мешая и всех радуя, в обстановке киносъемок как рыба в воде, маленькая Катя, младшая дочка Эльдара и Ариадны...

Эльдар командовал «Мотор!», распоряжался, поправлял актеров, словом, делал все, что положено делать режиссеру-постановщику фильма. Но в титрах картины его имени не будет. Это не его фильм. Эльдар Шенгелая помогает осиротевшей группе своего друга Тамаза Мелиава.

С Тамазом вместе они делали свой первый фильм — «Белый караван», потом стали работать каждый отдельно, но дружба их становилась все тесней и тесней.

И вот как печально завершилась она на съемочной площадке...

●

Кончился рабочий день. Автобусы везли нас прекрасными ласковыми местами, по горной дороге вдоль реки, мимо вершины, на которой с запоздалой угрозой темнела древняя крепость Накалакеви. Миновав тридцать пять километров, уже в сумерках мы въехали в городок Гегечкори, где находилась база экспедиции.

Поднялись на гору, где в безликом двухэтажном доме, возле почтенного по возрасту монастыря, размещена часть группы, наскоро пообедали в полной темноте (почему-то в столовой погасло электричество). Потом Ариадна отправилась укладывать засыпающую Катю.

...Мы с Эльдаром устроились в комнате второго режиссера Рамаза Шарабидзе — поговорить.

— Когда Тамаз умер, Рамаз попросил помочь в работе над картиной. И мне очень хотелось довести дело до успешного конца. Отложить запуск своей картины — и довести. Не получалось — производственные обстоятельства. Тогда мы, друзья Тамаза, решили помогать по очереди — Тенгиз Абуладзе, Лана Гогоберидзе, Отар Иоселиани и я. Мы очень его любили. Он был редкого дара художник. И поразительный человек. Украшал наше поколение...

И вот я задаю Эльдару вопросы — те же самые, которые несколько дней назад, в Тбилиси, задавал его младшему брату Георгию...

— Расскажите о новом фильме, над которым работает Георгий.

— Н-ну, это не так просто — говорить о фильме брата. Хорошо, попробую. Видите ли, у Георгия, на мой взгляд, две линии в работе. Одна — главная для него, в которой он раскрывает свои основные идейные и художественные принципы. К ней относятся «Алавердоба», «Пиросмани»...

Но каждый раз делать «Пиросмани» — невозможно,— продолжает Эльдар.— Настоящий художник не может создавать свои главные картины одну за другой без перерыва, без накопления каких-то мыслей, идей и сугубо профессиональных ценностей. Необходимо обновление — духовное и даже просто физическое. Поэтому между главными картинами проходит много времени. А в промежутках — художник снимает фильмы, которые, быть может, и не выражают его творческую личность в полной мере, но к которым он относится столь же ответственно, серьезно и профессионально. Так работает и Георгий. Фильмом «второй линии» была темпераментная приключенческая лента «Он не хотел убивать», им будет и нынешняя работа Георгия «Мотивы старой Веры».

Впрочем, это так и — не совсем так. Потому что ныне он обращается к новому жанру:

Верико Анджапаридзе в фильме М. Чиаурели «Георгий Саакадзе»

к мюзиклу. Кстати, «старая Вера» не женщина, а квартал в Тбилиси.

Мюзикл — жанр невероятно сложный, это трудный «кусок хлеба». Одно — понять мюзикл умозрительно, совершенно другое — проникнуться его спецификой на практике. А у нас, как известно, нет культуры этого жанра. После известных картин Григория Александрова подобных фильмов практически не было. Пробел в несколько десятилетий.

И еще: как делают мюзиклы на Западе? Режиссер, как правило, переносит там на экран театральную постановку. Так было с «Моей прекрасной леди», с «Вестсайдской историей», с «Оливером». А Георгий ставит самостоятельный фильм по оригинальному сценарию, написанному вместе с А. Салуквадзе. Мюзикл — жанр, я бы сказал, математический. Он во всем требует абсолютно точного расчета — в расстановке актеров на площадке, в протяженности сцен, в композиции и рисунке кадра, в музыкальных и танцевальных номерах — до метра, до секунды. В отличие от всех остальных кинематографических жанров в нем все должно быть готово, расписано и рассчитано заранее, мюзикл не дает возможности что-то проверить и дотянуть на съемочной площадке. Эйзенштейн го-

Нато Вачнадзе в фильме Н. Шенгелая «Золотистая долина»

Кадр из фильма «Двадцать шесть комиссаров»

варивал: картина окончена, начинается мучение — съемки. К мюзиклу это не относится...

Кинематограф — и искусство и зрелище. В целом. Но мне кажется, что полное совпадение — большая редкость. Особенно сейчас, когда возникла проблема «трудных фильмов» — а она есть, хотя многие со мной, я знаю, не согласятся. Впрочем, аналогичная ситуация есть и в литературе. Поэтому делать фильмы зрелищные, сюжетные, музыкальные — дело достойное и благородное.

Мы много пишем и говорим, например, о детективе, чаще — в ругательных тонах. Но ведь все дело в том, в чьи руки попадает детектив. Если приключенческий жанр разрабатывает хороший писатель или кинематографист, получается произведение искусства. Пример — «Мертвый сезон». Жаль, что крупные наши режиссеры пренебрегают детективом как недостойным, низким жанром. Мне кажется, низких жанров нет.

И в этом смысле обращение Георгия к мюзиклу — не отступление. Напротив!

●

Вот что рассказывал мне Эльдар Шенгелая. А я вспоминал встречу с Георгием на новой киностудии в Тбилиси, которая вольно раскинула свои здания в Дигоми, среди белых рослых домов нового жилого массива.

Стены комнаты, где располагается «штаб-квартира» группы, увешаны эскизами к будущему фильму, рисунками костюмов, фотографиями старых улочек, неповторимых старых домов Тбилиси и Кутаиси. Когда смотришь на эти фото, невольно вспоминаешь картины Пиросмани, городские пейзажи народного художника Грузии Елены Авхледиани, которые так поэтически обаятельно и достоверно передают атмосферу, противоречия, контрасты старого Тбилиси — его узеньких переулков, нависших над Курой деревянных домов с верандами и балконами, знаменитые открытые многомаршевые лестницы, которые с любовью снял в своей картине «День первый, день последний» Сико

Долидзе. Вспоминаешь этот «теплый город», его знаменитые серные бани, которыми восхищался Пушкин, город, который очаровал Маяковского, Пастернака, Паустовского...

Мы условились так: Георгию предстоит работа с хореографом и композитором, я сижу тихо, смотрю и слушаю, а потом, когда он освободится, мы сумеем побеседовать. В диалоге режиссера с хореографом Юрием Зарецким отчетливо проступало то, о чем рассуждал позже Эльдар: жесткий императив точности ритма, рисунка.

Р е ж и с с е р (*указывая на фото — старый дом, к которому в красках пририсованы будущие декорации, веранды, рыночные рундуки и т. д.*). Место съемок эпизода точно установлено — возле этого дома в Кутаиси. Панорамируем с общего плана, со статики. Должно возникнуть впечатление, что когда прачки, которых мы сейчас увидим, не стирают — весь город грязный. Прачки полощут белье, Софико ведет соло, подходит то к одной, то к другой, помогает и поет куплеты:

Мы готовы выстирать небо,
Мы готовы выварить солнце...

Теперь так. Песня Софико с танцем во дворе у Павле — три минуты.

Х о р е о г р а ф. Это очень много.

Р е ж и с с е р. Нет, я все рассчитал по классическим мюзиклам. Марш полицейских — 2 минуты 30 секунд. Танец прачек, когда они отказываются стирать,— 3 минуты. Финал — подъезд к танцклассам, выход из экипажей, открытие танцклассов, кусочек балетной «школы» и общий танец детей — 2 минуты 50 секунд.

Х о р е о г р а ф. А вот это — мало.

Р е ж и с с е р. Хорошо, просчитаем еще раз.

И вдруг поворачивается ко мне, смущенно улыбаясь:

— Впервые буду снимать жену — трясусь от страха!..

Жена Георгия — Софико Чиаурели, дочь Михаила Чиаурели и замечательной актрисы Верико Анджапаридзе. Актриса широчайшего диапазона, она сыграла два десятка самых разнохарактерных ролей в кино и театре — полячку Зосю в картине своего отца «Генерал и маргаритки» и Жанну в ануйлевском «Жаворонке», юную девушку в «Нашем дворе» Резо Чхеидзе и Антигону, с таким партнером, как Серго Закариадзе, гордую Мзекалу в «Хевсурской балладе», юного Саят-Нову и его возлюбленную в «Цвете граната» и комическую Верико в «Не горюй!» Г. Данелия. Как только не называют ее! «Ожившей фреской» и «пластическим потрясением души», «гениальной кинобалериной»... Последняя ее роль — Седония в фильме «Тепло твоих рук». Здесь актриса блестяще справилась с труднейшей задачей — показала развитие характера своей героини от юности до глубокой старости, а главное, показала ее в процессе духовного роста — вместе со всей страной, со всем советским народом. Далеко не каждому художнику это по плечу.

И вот теперь роль совершенно иного плана: веселая, поющая и танцующая прачка в мюзикле.

Ну а потом, в тонстудии, известнейший композитор-песенник Георгий Цабадзе проигрывал на рояле и пел только что оконченные куплеты для фильма, а Шенгелая с секундомером в руках проверял, сколько времени эти куплеты займут в картине.

В студию врывается опоздавший Евгений Микеладзе, музыкальный редактор, и с порога кричит:

— Простите, батоно Гоги, извини, Георгий, но у меня уважительная причина. А в порядке компенсации — в пятницу в четыре часа вас, батоно Гоги, и тебя, Георгий, ждут в консерватории, в кабинете фольклора. Там будут подготовлены этнографические записи и ноты всех рождественских песен!

В комнате — полный восторг.

Но вот Георгий свободен. Мы усаживаемся за стол. Георгий — весь еще во власти музыки, которая только что звучала — мелодичной, выразительной — ее обязательно будут петь, напевать, насвистывать, мурлыкать под нос.

— Знаете, всех почти актеров уже подобрал: добрую веселую прачку, которая помогает бедным талантливым девочкам поступить

в балетную школу итальянца Инноченци, вы уже знаете, будет играть Софико Чиаурели. Между прочим, в старом Тифлисе действительно были танцклассы Инноченци. Павле, отец девочек,— Кикабидзе, тот, что играл главную роль в «Не горюй!». Полицмейстер — Додо Абашидзе. А вот кто будет играть актрису Аквамаринскую — очень важный персонаж! — еще не знаю. Хочу попробовать Алису Фрейндлих. Моя новая картина — попытка сделать массовое зрелище, «звездный», так сказать, фильм — с первоклассными артистами, с хорошей музыкой, с ритмичными танцами...

— Ну, а есть в этой вашей работе связь с «Пиросмани»?

Георгий задумывается.

— Какая-то ниточка есть... В изобразительном решении... И знаете, еще в чем? В теме. Не удивляйтесь. Впрочем, это я и сам только что понял: художник всегда оказывается на стороне людей труда, бедняков. Таков был Пиросмани, так получается и с моим новым героем — Инноченци. Сюжет? — Георгий сразу же увял.— Знаете, сюжет самый простой, традиционный. Ну, просто нет смысла его пересказывать. Не хочется. Но ведь в мюзикле — дело не в сюжете...

Я спрашиваю Георгия, что думает он о будущей картине Эльдара. Он отвечает коротко:

— Интеллектуальная комедия. Она в легкой, веселой и причудливой форме говорит о серьезных философских проблемах. Продолжает в этом смысле «Необыкновенную выставку». Картина о чудаках, фантазерах, без которых наша жизнь была бы беднее и скучнее. Помните Горького? «Чудаки украшают землю». Вот — о тех самых чудаках. Как называется? Дословно на русский язык перевести трудно... Есть такое грузинское выражение: «люди со звоном в голове». «Чокнутые», что ли? Но пока официальное русское название — «Земля внизу» — не скажу, чтобы очень удачно... Словом, Эльдар расскажет о своем фильме и лучше и подробнее...

●

— ...Мои герои,— словно размышляя наедине с собой, говорит Эльдар Шенгелая,— люди, для которых жизнь — меньше всего биологический процесс. Все, что они делают, они делают для других, для ближних и дальних. Что такое наш будущий фильм? Сказка? Пожалуй. Но не только сказка. Притча? Наверно...

Два человека придумали летающую арбу и взлетели на ней в небо. Но это — в финале. А большая часть картины происходит на земле, покуда герои вынашивают свой замысел. И речь идет об отношениях чисто человеческого плана. Наши герои сумели в своих чувствах подняться чуть выше обычного. Мы вовсе не упрекаем, не обличаем других. Просто одним дано подняться, а другим — нет. И без таких, которым это дано, жизнь хуже.

Один из наших двух героев — старик. Когда-то в юности он сильно любил девушку, но их разлучили, и девушка умерла от любви. Девушка жалела, что они с любимым не птицы. И вот, когда она умерла, он поклялся, что построит летающую арбу и пролетит над ее могилой. — Тут вдруг Эльдар оживился, заулыбался: — А вам Георгий на студии не показывал нашу арбу? Нет?! Какая жалость... Это, знаете ли, презанятное сооружение. Мы сделали эскизы, и на вертолетном заводе Камова нам построили арбу. Она имеет даже официальное заводское наименование: «Летающая платформа ГФ-1» — «Грузия-фильм-1». Когда она была готова, директор потребовал, чтобы мы немедленно вывезли ее с завода. «Мешает производственному процессу ваша телега, — сказал он. — Народ под любым предлогом норовит на нее взглянуть. Паломничество какое-то!» Жаль, что вы ее не видели!

Итак, старинная притча...

Сценарий мы написали вместе с Резо Габриадзе, мы уже вместе сделали «Необыкновенную выставку». Мы горевали, что многие люди проживают жизнь, не почувствовав ее красок, запаха, прелести к а ж д о г о ее момента. Зачастую в плену быта мы не понимаем, не замечаем, что каждое такое сиюминутное ощущение божественного очарования мира, единственное и неповторимое, и есть

в сумме жизнь, ее красота, ее ценность.

Притча наша внешне очень проста.

Знаете, как мы проверяли — хорошо ли мы пишем? Мы читали сценарий по частям двенадцатилетнему сыну нашего художника — если мальчику было интересно, если его это увлекало, значит, хорошо. Если он оставался равнодушен — мы переделывали.

Подобное художественное произведение — своеобразный «слоеный пирог», каждый находит в нем то, что ему по силам. Для ребенка важно одно, чтобы пирог был вкусен. И все. Взрослым этого мало — они стараются понять рецепт — из чего выпечен пирог, какой в нем крем...

Таким «пирогом» была, например, «Голубая чашка» — гениальная повесть Аркадия Гайдара, русского писателя, который так много дал всем нам — грузинам, украинцам, киргизам, латышам, литовцам, белорусам...

Мы хотим, чтобы у нас получилось произведение очень ясное, простое, прозрачное по форме, народное и межнациональное в истинном смысле этого слова.

●

И еще один вопрос задал я обоим братьям Шенгелая — меня интересовало, в чем эти художники, такие разные и неповторимо индивидуальные, на их собственный взгляд, сегодня продолжают традиции отца, основоположника грузинской советской кинематографии.

Георгий Шенгелая:

— Эйзенштейн, Вертов, Пудовкин, Довженко, Николай Шенгелая — зачинатели советского революционного кино. Отец пришел в кино из революционной литературы, от ЛЕФа, от Маяковского. Для него были характерны абсолютное единство нравственной и эстетической позиций, историческая обусловленность формы выражения идей. Ярче всего эта позиция выразилась, как известно, в «Элисо» и в «Двадцати шести комиссарах». Это мне всего дороже в наследии отца. Главный вывод, который я для себя сделал: кино — профессия нравственная!

Советские художники кино той эпохи начинали на пустом месте, с нуля. Сугубо профессиональные, казалось бы, вещи были для них не только и не столько профессиональными. Монтаж был выражением той же великой идеи. Они считали, что дело не только в таланте, но в гражданской позиции художника. Поэтому отец и его единомышленники видели в последовательном воплощении своих гражданских, интернационалистских идей главную цель и смысл творчества.

Именно на это хочу равняться как гражданин и художник. Именно в этом вижу прежде всего преемственность традиций и принципов, заложенных в нас нашим отцом. Произведения его и его товарищей сохраняют для нас нетленную ценность именно потому, что они точно и ярко выразили время и выразили художественными средствами, адекватными времени. Путь им подсказывала эпоха — рождалось советское кино, которое складывалось из многих национальных отрядов.

Мне посчастливилось — до второго курса во ВГИКе я учился в мастерской Довженко. Мы должны были быть у него ассистентами на съемках «Зачарованной Десны». Увы, мастеру не довелось снимать эту картину. Интересно, что на него произвела большое впечатление только что вышедшая тогда картина Т. Абуладзе и Р. Чхеидзе «Лурджа Магданы» — ее «некиношные» аксессуары, невозможность представить ее цветной лентой. Он хотел использовать эти принципы в «Зачарованной Десне».

Трудно и рискованно анализировать себя, ведь работаешь во многом интуитивно, в этом особенность работы художника, ее отличие от творчества, скажем, ученого. Так мне кажется. Как-то югославские кинематографисты задали мне вроде бы прямолинейный и даже наивный вопрос: от кого ты шел, делая «Пиросмани»? Я тогда ответил: ни от кого. А потом, на досуге стал думать. И вдруг ясно понял: от Довженко. Конечно, если иметь в виду не внешнюю подражательность, а какие-то внутренние принципы, основные идеи. И сейчас ясно понимаю: делая «Пиросмани», я, с точки зрения построения картины, внут-

Ариадна Шенгелая в картине А. Роома «Гранатовый браслет»

ренней логики творчества, шел именно от Довженко.

В чем? Для Довженко человек — творец, и, уходя из жизни, он материализуется в том, что оставляет людям в своем творчестве. Для Довженко — уходит Щорс, продолжаясь в великом деле революции. Так уходит Мичурин, хотя, по-моему, эта картина не относится к удачам великого мастера, но и в ней есть блистательные кадры, достойные Довженко. (Мысль о продолжении творца в его деле еще сильнее звучала в первом варианте «Мичурина»).

Таков, смею думать, и мой Пиросмани. Во всяком случае, эта идея — главная для меня в фильме.

Впрочем, это я сейчас ф о р м у л и р у ю, раньше я просто д е л а л фильм.

...Вот какой получился перекрест, — продолжает Георгий, словно бы еще додумывая только что высказанные мысли. — Традиции советского кино первых лет революции основывались на единых идейных и эстетических концепциях. И одновременно рождались национальные кинематографии. Учась у Довженко, я воспринял у отца и у Довженко то, что было близко моему режиссерскому темпераменту, индивидуальности. Даже так: у отца я воспринял многое ч е р е з Довженко...

И еще: постоянная готовность к новому — к новой теме, жанру, новому «ключу» к теме. И это завещал отец, и это входит в традиции Шенгелая.

Вот я готовлюсь снимать свой мюзикл, и одновременно не дает мне покоя один человек, одна обыкновенная и необыкновенная жизнь.

По телевидению как-то выступал Копа Чохели, старый крестьянин из Кахетии, ветеран колхозного движения. Старик держал-

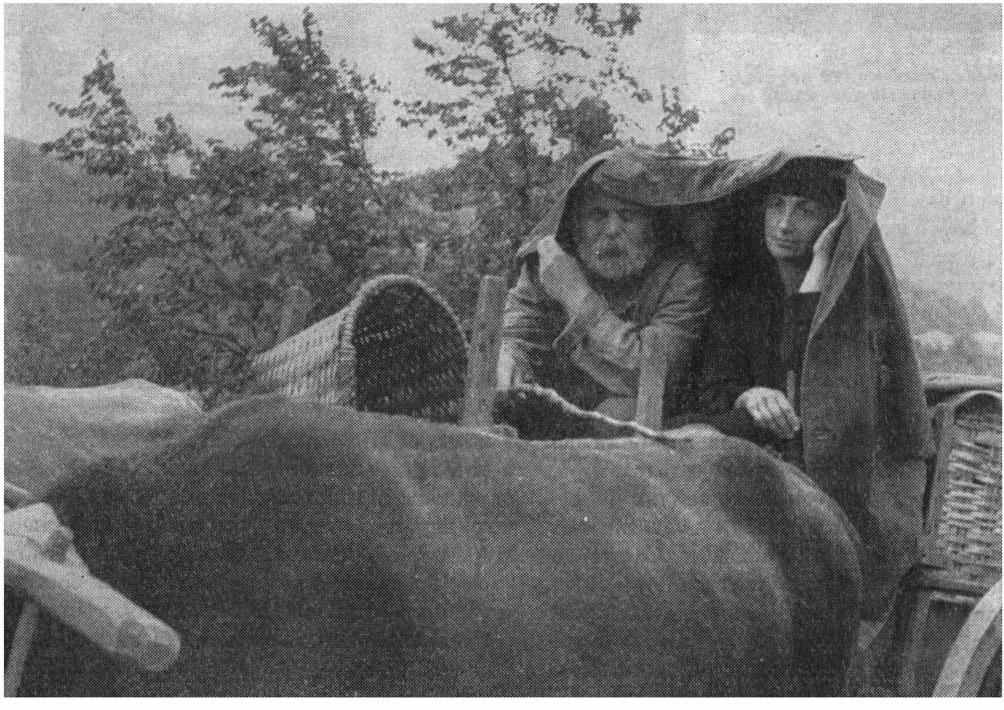
Георгий Шенгелая (справа) на съемочной площадке

Софико Чиаурели в фильме Ш. Манагадзе «Хевсурская баллада»

ся так естественно, словно шла вечерняя беседа в его доме. Он и не думал о телекамере. Мягкий, но упрямый человек, земляк Пиросмани. Вот этот Копа Чохели полсотни лет назад создал в своем селе коммуну. Коммуна просуществовала полтора года, потом превратилась в колхоз, и Чохели долгие годы был председателем его. Изо дня в день Копа вел в ученических тетрадках дневник, подробно рассказывая обо всем, что происходило в коммуне. Из этих бесхитростных записей — я читал их — встает типическая и одновременно поражающая воображение история о том, как перестраивалась психология крестьян-коммунаров, привыкших к вековому слову «мое», как это «мое» постепенно, в борении страстей, в житейских коллизиях, в стычках с кулаками превращалось в великое слово: «наше». Мечтаю снять фильм по записям Копы Чохели...

Ариадна Шенгелая в фильме Т. Мелиава и Э. Шенгелая «Белый караван»

Софико Чиаурели в фильме Ш. и Н. Managадзе «Тепло твоих рук»



Эльдар Шенгелая:

— В чем я вижу сердцевину традиций, заложенных отцом? В чем понимаю их продолжение?

Творчество Николая Шенгелая в 20—30-е годы было горением революционера. Это были проблемы, которые мог выдвинуть только пламенный и последовательный интернационалист-ленинец.

Проблемы, поставленные в «Элисо» и «Двадцати шести комиссарах», лежали в самой сердцевине жизни, эпохи.

Новое время — новые главные проблемы. Но корнями своими, самой своей вечной сутью они накрепко связаны с теми проблемами, которые волновали моего отца и мать, их славных друзей — Эйзенштейна, Довженко, Пудовкина, Амо Бек-Назарова.

Такова диалектика истории. Мы хотим творить, отражая и исследуя жизнь, ее духовные ценности,— на г л а в н о м направлении.

В этом я и вижу продолжение традиций отца. Не формальное продолжение, а по сути.

Далее. Нет искусства без любви и без ненависти. Как можно сделать фильм, если ты равнодушен к своему герою?

Всякое искусство национально — оно определено ритмом жизни народа, его внутренним миром, характером людей. Надо чувствовать принадлежность и к своему народу, и к своей огромной многонациональной стране. В этом — диалектика революции. Художник обязан эту диалектику осваивать не только разумом, но и душой, чувствами, сердцем, всем существом своим.

И этому тоже мы научились, вдумываясь в уроки жизни и творчества Николая Шенгелая и Нато Вачнадзе.

После ВГИКа я сразу же попал на «Мосфильм». Но к работе на московской студии я отнесся как к продолжению профессионального обучения. Как только я почувствовал, что обучение окончено, я подал заявление об уходе, чем ужасно всех удивил: уходить с «Мосфильма»?! Но для меня все было ясно. Я твердо знал, что русским режиссером стать не смогу. Я знал: мое место в Грузии. Только там я смогу раскрыться, сделать что-то для искусства своей республики и тем самым для советского искусства в целом.

У меня есть увлечение: археологическая литература. И знаете, что меня бесконечно поражает? То, что человечество восстанавливает свое прошлое через и с к у с с т в о!

Вот еще в чем роль искусства, не так ли?

И потому очень обидно, если выходит фильм, по которому наши потомки не поймут, как мы жили, или, что, наверное, еще хуже, поймут искаженно.

В истинном произведении искусства всегда запечатлена неповторимость времени. Того, что было т о г д а ...

●

Мы расстаемся с братьями Шенгелая.

Ночь. Где-то в неуютной комнате — временном пристанище семьи Эльдара — крепко спит Катюша, девочка, привыкшая уже к неналаженному, чемоданному быту киноэкспедиций.

— Я ведь часто таскаю ее с собой — приходится.

Недаром Катя как-то спросила свою подружку по двору: а твой папа часто ездит на натуру?..

Крепко спит маленькая Катя на взрослой железной кровати и видит замечательные сны — кто знает, черно-белые или цветные? И на каком языке — на грузинском или русском? Она ведь одинаково свободно болтает и на том и на другом.

Кем она будет, дочь Эльдара и Ариадны Шенгелая, внучка Николая Шенгелая и Нато Вачнадзе, внучатая племянница Михаила Чиаурели и Верико Анджапаридзе? Быть может, именно ей суждено пронести дальше, в XXI век, прекрасную интернационалистскую традицию этой творческой династии?

Их эстафету...

Экран дружбы

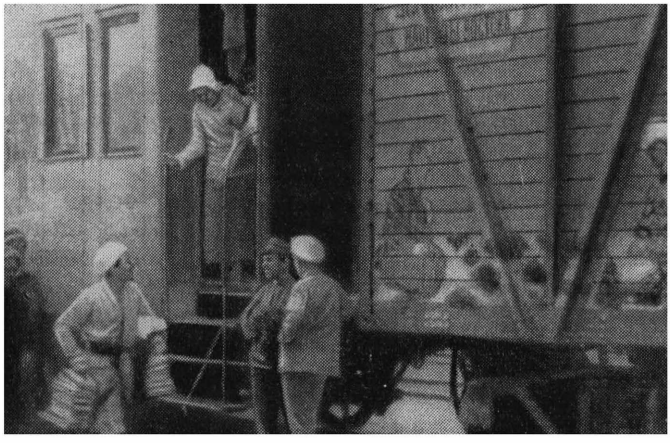
Г. Баженова, И. Фурманова, В. Чистова

Великая история создания новой общности людей — Союза Советских Социалистических Республик — прослеживается и по уникальным кинодокументам, снятым в первые годы Октября. Кинообъектив пристально следил за всеми проявлениями дружбы и сотрудничества советских народов.

Уже на первом году революции в журнале «Кинонеделя» появились репортажные сюжеты о жизни Украины, а потом и Белоруссии. Хроника отражала борьбу трудовых людей разных наций против интервентов, белогвардейщины, против всех тех, кто пытался вернуть порядки, основанные на социальном и национальном угнетении.

В годы гражданской войны кинодокументалисты Москвы, Петрограда и Киева побывали во всех концах страны. В 1918 году Эдуард Тиссэ снимал среди народов Поволжья. У башкир и других народов Прикамья побывали год спустя Петр Ермолов и Александр Лемберг. Весной 1920 года

Отряд ирригаторов, направляемых из Москвы в Туркестан. Не позднее сентября 1918 года



В Туркестане и Средней Азии на исходе гражданской войны курсировал инструкторско-агитационный поезд ВЦИК «Красный Восток». На одной из станций. 1920 год

Председатель Азербайджанского Совнаркома Нариман Нариманов с подарком азербайджанских рабочих — портретом В. И. Ленина, преподнесенным ему в день празднования первой годовщины освобождения Азербайджана. Баку, 28 апреля 1921 года

В казанском Доме красноармейца состоялся I Учредительный съезд Советов Татарской АССР. Делегаты у входа в здание. Сентябрь 1920 года

оператор Александр Дорн сопровождал по Средней Азии агитпоезд «Красный Восток». Группа петроградских хроникеров в том же двадцатом году ездила в Закавказье — снимать в Баку первый Коммунистический съезд народов советского и зарубежного Востока.

Часть этого бесценного экранного материала мы узнаем в пятидесятисерийной «Летописи полувека», подготовленной телевидением, в фильмах И. Копалина, Л. Махнача, В. Лисаковича и в других лентах.

В двадцатые годы благородная традиция публицистического кинорассказа о всех народах нашей страны была продолжена и в киножурналах и в отдельных тематических выпусках. Сохранились подлинные документальные съемки, запечатлевшие съезды Советов СССР. Эти кадры позволяют воочию увидеть тех, кто представлял свои народы в высших органах власти — московских рабочих, дехкан Средней Азии, украинских хлеборобов, пастухов-горцев Кавказа, белорусских крестьян. В материалах этой летописи сохра-

Группа делегатов III Всесоюзного съезда Советов у Большого театра в перерыве между заседаниями. Май 1925 года

В мае 1925 года на III Всесоюзном съезде Советов в состав Советского Союза были приняты новые республики — Туркменская ССР и Узбекская ССР. На снимке — момент прибытия в Москву на III Всесоюзный съезд Советов делегации от Узбекской ССР во главе с председателем ЦИК Узбекистана Ю. Ахунбабаевым. Делегацию встречают рабочие Красной Пресни

нились редкие кинопортреты первых председателей ЦИК СССР — М.И. Калинина, Г. И. Петровского, Н. Н. Нариманова, А. Г. Червякова.

В двадцатые годы продолжаются поездки хроникеров в национальные районы; в Закавказье, Средней Азии, Казахстане, Белоруссии возникают первые собственные очаги кинодокументалистики, и это делает экранную летопись дружбы народов еще более подробной, насыщенной.

Все нации и народности нашей страны широко вовлекаются в выполнение ленинского плана ГОЭЛРО, в социалистическую реконструкцию сельского хозяйства; стремительными шагами продвигается вперед революция в области культуры. Вглядываясь сегодня в эти тронутые временем кинокадры, большинство из которых в течение десятилетий не заряжалось в кинопроекторы и не воспроизводилось фотографически, мы снова и снова переживаем прекрасную историю минувших десятилетий, научивших нас, как сказал поэт, «жить единым человечьим общежитьем».

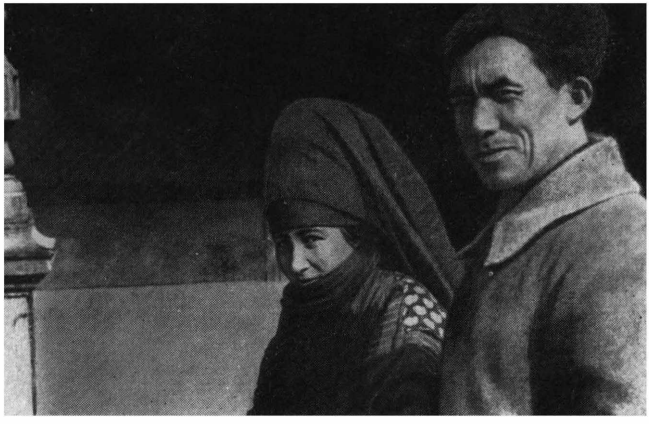
Публикуемые здесь кинокадры предоставлены в распоряжение редакции Центральным государственным архивом кинофотодокументов СССР.

Делегаты II Всесоюзного съезда Советов у здания Большого театра в дни работы съезда. Москва, 26 января — 2 февраля 1924 года.

Проверка пропусков перед зданием Большого театра в дни работы II Всесоюзного съезда Советов. Москва, 26 января — 2 февраля 1924 года.

Председатель ЦИК СССР М. И. Калинин, секретарь ЦИК СССР А. С. Енукидзе, секретарь ЦК РКП(б), нарком путей сообщения Я. Э. Рудзутак у здания Большого театра в дни работы II Всесоюзного съезда Советов. Москва, 26 января — 2 февраля 1924 года.

IV съезд Советов Союза ССР. Делегаты в перерыве между заседаниями. 1927 год, апрель.



IV съезд Советов Союза ССР. Делегаты идут на заседание. 1927 год, апрель.

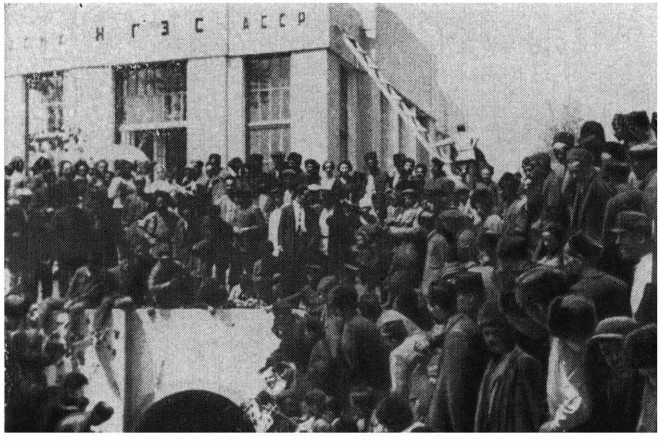
IV съезд Советов Союза ССР. Всеукраинский староста Г. И. Петровский. 1927 год, апрель.

IV съезд Советов Союза ССР. Председатель ВСНХ СССР В. В. Куйбышев выходит из подъезда Большого театра. 1927 год.

Ш. Элиава — председатель совнаркома Закавказской Федеративной Советской Республики среди делегатов IV съезда Советов Союза ССР, 1927 год.

Комсомольцы Черкесской Автономной области в борьбе с неграмотностью (ликбез в ауле Дудуруковском, Черкесская автономная область), 1928 год.

Открытие первой в Азербайджане гидроэлектростанции, 1928 год.



Открытие первой в Азербайджане гидроэлектростанции, 1928 год.

Спортсмены — участники 1-й Всесоюзной спартакиады народов СССР на Красной площади, 1928 год.

Таджикские кинематографисты В. и Е. Кузины

Николай Савицкий

«...Потом наш «Душанбе» пришел на Сардинию. Там у нас была встреча с итальянскими товарищами в клубе коммунистов города Кальяри. До этого мы уже заходили в порты Алжира, Туниса, Ливии. Много повидали интересного, разговаривали с разными людьми. Но встреча с коммунистами острова Сардиния — самый запоминающийся момент из всего путешествия. Мы уже успели привыкнуть к радушию и гостеприимству зарубежных друзей, к тому, что они искренне интересуются нашей жизнью. Но в Кальяри случилось неожиданное. Клуб был украшен специально к нашему приезду, и на самом видном месте — лозунг: «Да здравствует Советский Таджикистан!» На каком бы вы думали языке? На таджикском. Оказывается, коммунист Валентино Фара до войны жил в нашей республике, в Ленинабаде. Он-то и написал лозунг. Кто-то, возможно, скажет: редкое стечение обстоятельств, курьез... А меня, когда я увидел знакомые слова на знакомом языке где-то в Италии, за сотни миль от таджикской земли, меня вдруг особенно радостное чувство охватило. И удивление и гордость. Эти кадры и в фильме — самые запоминающиеся, вы их потом посмотрите».

«Наш «Душанбе», «наша республика»... Говорил это не таджик, говорил русский. Евгений Кузин, режиссер и оператор документального кино, один из ведущих документалистов студии «Таджикфильм», рассказывал мне, как создавалась картина «За горизонтом горизонт». Кузин улыбался, глаза его светились торжеством, а я думал: как привычно, естественно и как горячо говорит он о своем Таджикистане, он — сын русских родителей...

Тогда я ничего не сказал Жене об этом впечатлении. Мы оба были сильно заняты: он торопился на съемки, я — выполнять редакционное задание, собирать материал о жизни сегодняшнего «Таджикфильма». В числе прочего мне было поручено подготовить небольшой очерк о Евгении Кузине и его отце, Василии Васильевиче Кузине, рассказать о начале «кинематографической династии», поскольку у отца и сына — одна специальность. После, уже в Москве, разбирая свои заметки, прослушивая пленку с записями бесед и интервью, я вдруг понял, что не смогу выполнить поручение редакции. «Небольшой очерк» не получался. Сам материал выламывался из заранее оговоренных пределов, частные события неожиданно выводили на обобщение, ситуации — совсем простые на первый взгляд — обнаруживали свою многозначность. Ведь дело же не только в том, что два человека, отец и сын Кузины, работают на таджикской киностудии. Разве не представляют они еще и два поколения русских людей, навсегда связавших свои судьбы с судьбой далекой и неизвестной их предкам среднеазиатской страны, с жизнью ее народа? Вот что больше всего взволновало в этом «сюжете», лишило возможности ограничить разговор рамками двух творческих биографий. Так и сложилась эта статья, в которой я меньше всего заботился о «чистоте жанра», а больше и прежде всего старался разглядеть перспективу факта в потоке времени.

Биография Василия Васильевича Кузина необычна. Точнее, может показаться необычной нам сегодня. А в 1924 году, когда двадцатилетний Василий Кузин по путевке ЦК комсомола уехал из родной Тулы в Бухарскую Народную Советскую Республику, сам он вряд ли считал, что с ним произошло нечто необыкновенное. Средняя Азия, на территории которой новая власть тогда еще не успела окончательно укрепиться, нуждалась в помощи Советской России, в присутствии людей энергичных, политически грамотных, имеющих опыт агитационной и пропагандистской работы. В. Кузин,

Вверху.
Василий Васильевич Кузин (за камерой) и его сын Евгений Кузин

Внизу:
Евгений Кузин (крайний слева) на съемках фильма «За горизонтом горизонт»

бывший председатель Тульского губкома детских пролеткультов, руководитель одной из первых в стране (еще до начала массового пионерского движения) детских коммунистических организаций, обладал нужными знаниями и не пасовал перед трудностями. Направление в незнакомую Бухару он принял как партийное задание, как очередную работу. Не мог же он тогда знать, сколь решительно повлияет переезд в Среднюю Азию на всю его дальнейшую жизнь!..

«В молодости,— рассказывает Василий Васильевич, — я не думал, что буду когда-нибудь работать в кино. Подобно всем моим сверстникам, в детстве я увлекался кинематографом только как зритель. Старался не пропускать ни одного фильма, особенно, если показывали «про войну». Однако влечения к кино как к будущей профессии не чувствовал.

В Туле, работая в детских пролеткультах, я особенно охотно бывал в студии фото- и кинолюбителей. Рано увлекся фотографией, научился неплохо снимать. С тех пор я уже никогда в жизни не расставался с фотоаппаратом, куда бы я ни ехал, где бы ни работал — он всегда был при мне. Попав в Бухару, я дал волю своей страсти снимать, снимал все! Город меня поразил своим незнакомым, совершенно самобытным обликом. В Бухаре тогда было еще больше нетронутой старины, чем сегодня, на каждом шагу попадались интересные и диковинные вещи. Может быть, вот эта моя деятельность фотографа-любителя, привычка пристально приглядываться к окружающей жизни, а значит и лучше ее понимать помогли мне быстрее освоиться в непривычной обстановке, среди людей и обычаев, в которых многое поначалу казалось странным.

Бухара возбудила мое воображение, здесь я в первый раз почувствовал симпатию к этой невиданной мною раньше земле. И когда в

«Горсть материнской земли»

1927 году (тогда я уже переехал в Самарканд) на одном из заседаний Бюро ЦК комсомола Узбекистана, где я тогда работал, товарищ, приехавший из Таджикской республики, начал красиво, даже как-то поэтично рассказывать про столицу Душанбе, про страну, в которой можно встретить и степь, и джунгли, и высочайшие в мире горы, мне захотелось там побывать. Вскоре такая возможность представилась. Мне предложили в Душанбе работу председателя Областного бюро юных пионеров. Так я попал в Таджикистан и остался здесь на всю жизнь».

...Он прекрасно знает этот край, он исходил и изъездил его от памирских снежных пиков на севере до южных плодородных долин. Он видел, как постепенно менялось лицо республики; день за днем, год за годом внимательно наблюдая ее жизнь, он сам активно участвовал в осуществлении этих перемен, рассказывал о них людям языком хроники и документального киноискусства. Он был первым человеком, в руках которого жители Душанбе увидели кинокамеру. Демонстрация молодежи во время празднования Международного дня юношества, короткий сюжет «Прибытие первого поезда в Душанбе» — эти первые ленты таджикского кино снял в 1929 году русский оператор Василий Кузин.

Таджикистан тех дней мало напоминал сегодняшнюю республику. «Страна классического бездорожья». Точность этого определения, придуманного кем-то из журналистов, побывавших тогда в Таджикистане, В. Кузин понял довольно быстро. В 1927 году он доехал поездом от Самарканда до Термеза, а из Термеза никакой железной дороги уже не было. Добираться можно было двумя способами: на верблюдах или на автомобиле. Василий Васильевич предпочел последнее, но не известно, что было лучше, поскольку 200 километров машина одолевала... четыре дня. А отправляясь на съемку верхом, оператор знал, что большую часть пути он будет вести лошадь в поводу...

С портативной камерой «Кинамо», случайно купленной в частном фотомагазине (время нэпа еще не кончилось) в Ташкенте, Василий Кузин ездил по кишлакам, снимал пейзажи и события, ловил в объектив приметы нового и подробности старого, навсегда уходящего в прошлое быта. Возвращаясь в Душанбе, он шел в недавно построенный Дом дехканина (сегодня там помещается театр имени В. Маяковского), одно из нескольких зданий европейской архитектуры во всем городе (на улицах таджикской столицы еще стояли кибитки!), и там в двух комнатушках, располо-

женных рядом с раздевалкой, в самодельных бачках проявлял отснятый материал, изготовлял кустарным способом титры... Был у него товарищ, Артемий Михайлович Шевич, заведовавший фотолабораторией при комиссии по борьбе с детской беспризорностью. Он с самого начала помогал Василию Васильевичу. Чуть позже к ним присоединился Николай Васильевич Гезулин, работавший в Управлении зрелищных предприятий при республиканском Наркомпросе. Ему и принадлежала идея создать киножурнал «Советский Таджикистан» по типу популярного всесоюзного «Совкиножурнала».

И они его действительно создали! Создали, как говорится, голыми руками. У них не было вначале ни проектора, ни монтажных столов, поэтому приходилось идти в ближайший кинотеатр и просить, чтобы там прокрутили негатив. По негативу можно было как-то ориентироваться. Копировального аппарата тоже не было, его смастерили из съемочного объектива и случайных деталей.

История кинематографа знает немало фактов, абсолютно неправдоподобных с точки зрения традиционной логики, но тем не менее случавшихся в пору юности нового искусства. Скромность масштабов того дела, которое начали более сорока лет назад Василий Васильевич Кузин и его товарищи, не может снизить степень нашего восхищения их усилиями, послужившими великому делу создания советского национального киноискусства Таджикистана. Молодой задор, страстный энтузиазм первопроходцев попали тогда в «силовое поле» времени, в котором слова «чудо» и «дело» оказались рядом, в котором каждый будний день был чреват праздником, будущим торжеством великих идей социализма, а каждый трудящийся человек реально ощущал себя созидателем нового мира. С первых страниц истории таджикского кино веет легендой, и это только справедливая дань, которой достойна славная быль тех лет.

...Сегодня и самому Василию Васильевичу трудно припомнить названия всех картин, в создании которых он участвовал как режиссер, оператор, монтажер. «Землетрясение в Янги-Базаре», «Коллективизация в Кокташском районе», «На стройке», «Земля молодости», «Люди солнечной страны»... Он работал жадно, старался увидеть как можно больше, как можно полнее передать на экране пеструю панораму таджикской земли, показать ее людей, поведать об их радостях и заботах. Их радости и заботы становились его заботами и радостями, он уже чувствовал себя гражданином республики, с которой были связаны его первые творческие удачи... В 1931 году на территорию Таджикистана в последний раз напал со своими бандами главарь басмачей Ибрагим-бек. Вместе с другими работниками студии «Таджикфильм», мобилизованными на борьбу с басмачами, участвовал в истреблении банд и В. Кузин. Он создал тогда полнометражный фильм «Краснопалочники», из которого теперь сохранились только три части. Краснопалочниками называли дехкан, объединившихся в военные отряды и выс-

---

Почетный диплом на XV МКФ в Мельбурне (1966).
Специальная премия Управления культуры г. Мондоса на V МКФ в Буэнос-Айресе (1966).

«ДЕВОЧКА И ЭХО» (Литовская киностудия)

Большая премия официального жюри на VI Международной встрече фильмов для молодежи в Канне (1965).
Приз «Серебряный парус» на XVIII МКФ в Локарно (1965).

«ОТЕЦ СОЛДАТА» («Грузия-фильм»)

Премия за лучшую мужскую роль актеру С. Закариадзе на IV МКФ в Москве (1965).
Приз «Капитолийский Юпитер» на II Международном кинообзоре «Капитолийский Юпитер» в Риме (1966).

«ЗНОЙ» («Киргизфильм»)

Большая премия симпозиума фильмов стран Азии и Африки на XIV МКФ в Карловых Варах (1964).
Диплом жюри на III МКФ стран Азии во Франкфурте-на-Майне (1965).

«ЗАЧАРОВАННАЯ ДЕСНА» («Мосфильм» — Киевская киностудия имени А. П. Довженко)

Официальная премия жюри на XIII МКФ в Сан-Себастьяне (1965).

«ВЕРНОСТЬ» (Одесская студия художественных фильмов)

Премия за первую работу на XXVI МКФ в Венеции (1965).

тупивших против басмачей. Ибрагим-бек со своими головорезами был вскоре разгромлен, а Василий Васильевич получил уникальную возможность снять своей камерой печально знаменитого вожака басмачей — памятные эти кадры вошли в фильм.

С именем В. Кузина связаны первые выступления таджикской документалистики на всесоюзном экране: в 1930—1934 годах в выпуски «Совкиножурнала» было включено несколько снятых им сюжетов. А в 1934 году автор-оператор В. Кузин выпустил на экраны монтажный фильм «10-летие Таджикистана» — одну из первых полнометражных документальных картин о жизни республики.

...Получилось так, что своего сына Женю Василий Васильевич воспитывал главным образом сам. А ведь жизнь оператора хроники — это вечные разъезды, срочные командировки... Иногда Женю брали на съемки. «С тех пор, как я себя помню, — рассказывает Евгений Кузин,— все вокруг было связано с кинематографом».

Прошло время — и жизнь Кузина-младшего оказалась связанной с кинематографом навсегда.

На отцовских сюжетах Женя Кузин впервые попробовал крутить ручку съемочного аппарата. Тогда это было для него чем-то вроде игры. Воспоминания детства, далекие воспоминания... Был у Жени любимый киногерой — Чапаев из фильма братьев Васильевых. Как-то — было это, видимо, в году сорок первом или сорок втором — нашел он срезочек, кадрик из «Чапаева», и задумал отпечатать для себя увеличенную фотографию. Он пришел в лабораторию отца — Василий Васильевич был в то время на фронте — и долго возился со своим кадриком, пытаясь получить отпечаток прямо на фотобумаге. О законах фотографии он имел тогда весьма приблизительное представление и, естественно, у него все время получался негатив. Тогда мама, много помогавшая мужу в работе, объяснила мальчику, что нужно сперва снять негатив, потом печатать снимок. Так состоялось первое знакомство будущего оператора с процессом обработки пленки.

Вскоре всем этим пришлось заняться всерьез. Будучи студентом пединститута, Е. Кузин работал там же, на кафедре геофизики, преподавал студентам фотографию. Он начал много снимать, получалось вроде неплохо... Как-то раз он зашел на киностудию. Это был 1955 год, Борис Кимягаров снимал первый послевоенный игровой фильм таджикского производства — «Дохунду». Женя пришел на площадку без всякой определенной цели, просто посмотреть, его интересовало, как делается художественная картина. Как снимают хронику, он уже знал. Борис Алексеевич Кимягаров заметил парня с широкопленочной камерой «Москва», подозвал, посоветовал сделать несколько снимков. На следующий день Женя принес Кимягарову свои фотографии. Снимки понравились, и Е. Кузину предложили работать в группе художником-фотографом. Было ему тогда 22 года.

...Художник-фотограф, ассистент оператора, затем — второй оператор. Это уже

«МЫ — СПОРТСМЕНЫ-ПАРАШЮТИСТЫ» (Украинская студия кинохроники)
Большой приз «Золотое крыло» на II МКФ авиационных и астронавтических фильмов в Виши (1965).

«ДВОЕ» (Рижская киностудия)
Большой приз жюри молодых на VI Международной встрече фильмов для молодежи в Канне (1965).
Золотая медаль за лучший короткометражный фильм на IV МКФ в Москве (1965).
Главная премия (ex aequo), премия жюри высших школ, медаль и диплом «Интерфильма» на XII МКФ короткометражных фильмов в Оберхаузене (1966).
Первая премия на I МКФ короткометражных фильмов в Анкаре (1966).
Почетный диплом на II МКФ короткометражных фильмов в Гвадалахаре (1966).

«ТЕНИ ЗАБЫТЫХ ПРЕДКОВ» (Киевская киностудия имени А. П. Довженко)
Кубок на I МКФ в Риме (1965).
Премия на XIII МКФ в Сан-Себастьяне (1965).
Премия на IX МКФ в Сан-Франциско (1965).
Премия жюри за лучшую постановку и премия прессы за лучшую цветную съемку, оформление, специальные эффекты на V МКФ в Мар-дель-Плата (1965).
Золотая медаль на IV Неделе кинофильмов в Салониках (1966).

«НИКТО Н ХОТЕЛ УМИРАТЬ» (Литовская киностудия)

(*продолжение см. стр. 176*)

серьезно! Вторым оператором Е. Кузин работал на картине режиссера Р. Перельштейна «Я встретил девушку». Для него название этого фильма звучит весьма многозначительно, и слово девушка — как имя собственное. Еще до того, как тысячи мужчин начали влюбляться в героиню картины в темноте зрительных залов, Женя влюбился в исполнительницу главной роли Розу Акобирову и женился на ней. Этот брак оказался крепким и счастливым.

Зачем я об этом рассказываю? Уместны ли такие подробности на страницах специального кинематографического журнала? Наверное, все-таки уместны. Ведь нередко, рассуждая о многонациональном характере нашей социалистической культуры, о взаимодействии творческих начал, имеющих различные национальные истоки, мы как бы забываем о роли личностного фактора в этом процессе, о том, насколько важно для художника почувствовать, а не просто умозрительно воспринять красоту и духовное богатство народа, с которым у него нет кровного родства, но с которым он связал свою человеческую и творческую биографию. Мужчина и женщина, союз которых основан и на взаимном чувстве, и на одинаковом понимании важнейших жизненных ценностей, на общности мировосприятия, поднимающегося над национальными пристрастиями и привычками,— это прекрасно вдвойне, и в этом проступают приметы новых человеческих взаимоотношений, характеризующих нравственную атмосферу в нашем обществе и в нашем искусстве.

...Поработав в разных качествах на нескольких картинах, Евгений Кузин решил попробовать свои силы в документальном кино. Сегодня его имя стоит в титрах таких картин, как «Человек должен жить», «Тени прошлого», «Согдиана», «Тигровая балка», «Сотворение сказки», «Горсть материнской земли»... Ему таджикская документалистика во многом обязана тем уважительным отношением, которое сложилось к ней за последнее десятилетие за пределами республики. Он снял ряд фильмов о Нурекской ГЭС. Первая картина из этой серии («Утро Нурека», 1961) снята им по сценарию и при режиссерском участии отца, Василия Кузина. Мне думается, что Нурек и все, что связано с этой стройкой, представляет собой богатый источник тем и образов не только для авторов документальных лент, но и для создателей игровых картин. Строительство, на котором трудились люди сорока восьми различных национальностей, сооружая важнейший в Таджикистане народно-хозяйственный объект,— это пример того, что принято называть интернационализмом в действии. Пример бесспорный и яркий!

Когда-то Евгений Кузин хотел стать летчиком. Но врачи в летном училище сказали ему, что летать он сможет только на бомбардировщиках. А он хотел в штурмовую авиацию. Только в штурмовую.

«Есть одна необыкновенно ценная черта характера у Евгения Кузина, человека и кинематографиста, — рассказывает Любовь Ивановна Киямова, заместитель главного редактора «Таджикфильма».—Он постоянно проявляет предельно острое внимание к жизни, заинтересованное отношение ко всему окружающему. Бывает, что неприметная строчка в газете, случайно прозвучавшее слово вдруг вызывает у него живейший интерес. А раз появился такой интерес — жди бурной деятельности. Он человек деятельный. Вы знаете наш фильм «Легенда тюрьмы Павиак», о двух летчиках-таджиках, погибших в гестаповском застенке в Варшаве, о памяти, которую бережно хранят поляки об их подвиге. К слову сказать, уже давно существует некий «мостик» Таджикистан—Польша. У нас здесь есть улица Путовского. Был такой герой гражданской войны, дравшийся с басмачами в Таджикистане, поляк Чеслав Путовский. Мы о нем не забываем. В Таджикистане бывал Бруно Ясенский, автор хорошо известной книги «Человек меняет кожу». Он видел, как осваивают Вахшскую долину, строят канал, и писал об этом. Ясенского здесь многие знали, некоторые наши писатели до сих пор помнят его лично. Не удивительно, что Женя Кузин, местный житель, когда я

показала ему заметку в «Коммунисте Таджикистана» про легенду Павиака, заинтересовался возможностью сделать документальный фильм на этот сюжет. Он буквально зажегся этой идеей. Он любит Таджикистан, интересуется его историей.

Фильма не получилось. Мы не смогли тогда финансировать поездку группы в Польшу. Однако горячность, с которой Кузин доказывал всюду нужность такой картины, сыграла, наверное, свою роль в том, что на нашей студии была сделана игровая лента, по существу, открывшая военную тему в таджикском кино.

Помню я, как однажды все началось с каких-то совсем незначительных разговоров. Кто-то сказал, что вот, мол, есть у нас еще нищие, что сегодня он одному из них подал. Над ним посмеялись, сказали, что никакой это не нищий, что он, возможно, много богаче тех, кто ему подает. О разговоре все быстро забыли, а Кузин, оттолкнувшись от случайно услышанного, сделал интереснейшее киноисследование «Тени прошлого». Он там сперва показал нищего, сидящего на обочине дороги и выпрашивающего подаяние. А потом в доме у этого «нищего» снял совершенно сытую, даже обжорную жизнь со всеми атрибутами мещанского благополучия, с торшерами и коврами, на которых вытканы пресловутые олени... Сам «нищий» в фильме ходит по дому в полосатой пижаме! Наверное, многие тунеядцы после выпуска этой картины лишились своих даровых доходов.

Или вот еще случай. В одной из наших газет было напечатано сообщение, короткая информация о теплоходе «Душанбе», который ходит из Жданова в заграничные плавания. Все читали газету, но никто, кроме Жени, не обратил внимания на этот «Душанбе»... А Кузин в момент почувствовал здесь возможность интересной находки. И находка состоялась! На экраны вышел фильм «За горизонтом горизонт».

Он прекрасный производственник. В 29 коробках (путешествуя на «Душанбе», он снял 6500 метров) не было ни одного метра брака! Он неутомим. «Устал», «не хочу», «не могу» — таких слов он просто не знает. Это солдат, причем солдат, который может быть только на передовой или в разведке».

Не знаю, многие ли из наших режиссеров-документалистов могут удостоиться столь лестной характеристики, справедливость которой вполне подтверждается готовыми фильмами. Творчество Е. Кузина отличает высокий уровень мастерства, добросовестное и внимательное отношение к материалу. Но это ведь не такая уж редкость. Поражает другое — насколько широко понимает он свою задачу, как последовательно и настойчиво воплощает он в своей работе свои гражданские принципы.

Говорят, когда Е. Кузин готовился снимать «Горсть материнской земли», картину, за которую был впоследствии удостоен премии Ленинского комсомола республики, он приложил невероятные усилия к самой организации съемок. Он шел от факта, от жизненной истории.

...Живет в Таджикистане солдатская мать, сын ее, Герой Советского Союза Туйчи Эрджигитов, похоронен далеко в России, под Ленинградом. Вот и весь исходный материал, которым режиссер располагал вначале. Но Кузин сделал так, что старая женщина получила возможность побывать на могиле сына, встретиться с людьми, поставившими памятник Туйчи за то, что защитил он их родную землю, повторив подвиг Александра Матросова. Не только фильм, даже сама встреча под Любанью двух матерей, русской и таджички (у обеих сыновья погибли в Отечественную...) — все это превратилось в важнейшее общественно-политическое событие. И как, должно быть, благодарна Жене Кузину мать Туйчи!..

Всего этого могло и не быть, не прояви оператор Кузин такой энергии и настойчивости при осуществлении своего замысла. Он показал себя здесь не только ищущим художником, здесь видны его человеческие, душевные качества, глубокое чувство патриотизма.

Когда была катастрофа на Заравшане и вся страна следила за событиями, последствия которых могли быть самыми драматически-

ми — могло просто смыть с лица земли Самарканд и Пенджикент,— там побывал Е. Кузин. Он отправился на Заравшан даже против воли администрации, сказав: «Черт с ним! Пусть меня выгонят, но я сниму. Как я могу не снимать, если там т а к о е?» И он снял знаменитый направленный заравшанский взрыв, ликвидировавший катастрофу. Снял лучше, чем это удалось другим. Причем, когда он показывал этот материал на студии, вид у него был такой, будто он с а м этот взрыв рассчитал и выполнил! Все операторы хотят снять получше, поинтереснее, но далеко не все еще и болеют за то, ч т о они снимают, не все рвутся так же активно вмешаться в жизнь, как вмешивается в нее Кузин.

Его неизменно восхищают люди, способные на необыкновенное. Это свойство характера Е. Кузина бросилось мне в глаза, когда режиссер рассказывал о фильме, работа над которым подходит к концу. В его словах чувствовалось необыкновенно увлеченное, любовное отношение к своим героям.

«Фильм с рабочим названием «Муаллима» (по-таджикски «муаллима» — мудрая, так называют учительницу.— *Н. С.*), который мы посвящаем 50-летию Союза ССР,— говорит Евгений Кузин,— расскажет о русской женщине, Марии Семеновне Буниной, которая приехала в Таджикистан преподавать русский язык в дальнем горном кишлаке еще в сороковые годы. Заслуженная учительница республики Бунина и сейчас работает в том же районе, где начинала трудиться тридцать лет назад. В Таджикистане она нашла и свое личное счастье — вышла замуж за таджика, сейчас у нее уже взрослый сын, даже внуки есть — и счастье благородного труда. Отталкиваясь от этой интересной судьбы, мы хотим показать жизнь и работу молодых девушек, приезжающих, как некогда Бунина, из Гатчины, из Воронежа, из Иванова после окончания педагогического училища, чтобы тоже учить детей русскому языку. Одна из героинь фильма — студентка Гатчинского педагогического училища Таня Петрова, ей 19 лет. Она приехала сюда и... очень испугалась. Ей, проходившей практику под Ленинградом, показалось, что невозможно учить русскому языку ребят, не понимающих ни слова по-русски.

Таджикистан Тане понравился, понравились горы, окружающие кишлак, река, редкостной красоты пейзажи. Таджики встретили новую учительницу прекрасно. В первый же вечер они принесли ей лепешки, еще какие-то гостинцы... В общем, и край замечательный, и люди хорошие, добрые. Но как же она будет — без языка?!

Когда мы с группой приехали в кишлак, то застали Таню у Буниной. Девушка, плача, призналась нам, что собирается уезжать, что работать здесь она не сможет. Старая учительница уговаривала Таню не отчаиваться. Мария Семеновна, человек мудрый и опытный, советовала чаще бывать в домах у таджиков, быть ближе к тем людям, среди которых ей предстояло отныне жить. Она знала, что говорила, ведь она и сама прошла через такие же, если не большие, трудности.

И вот наступил день первого урока. Мы установили камеры, запрятали микрофоны. Таня вошла в класс вместе с Марией Семеновной. Бунина представила ее ученикам, а потом Таня сказала по-таджикски единственную фразу, которую к тому времени выучила: «Здравствуйте, ученики!» Дети хором ответили: «Салом алейкум!» И вдруг в этом хоре выделился голос одного мальчишки, крикнувшего: «Здравствуйте!» Он даже привстал, подался вперед, чтобы новая муаллима его обязательно услышала. Это не было ни подготовлено, ни спровоцировано. Мы так и закончим свой фильм: несколько стоп-кадров — мальчишка с вытянутой рукой, молоденькая учительница, почти девочка, со счастливой улыбкой... Все ясно, никуда Таня отсюда не уедет, и, должно быть, на всю жизнь запомнит она мальчишку, крикнувшего «Здравствуйте!» на ее первом уроке в таджикской школе».

И к необыкновенному привыкают. Мы привыкли к тому, что тысячи и тысячи учителей, агрономов, инженеров, врачей из Москвы, Воронежа, Свердловска, Киева, окончив учебу, уезжают в Казахстан, в Сибирь, во Фрун-

зе, в Душанбе. Они расстаются с удобно налаженным бытом, с друзьями, с дорогими привычками. Они попадают в незнакомые края, оказываются среди людей, которые иногда даже плохо понимают их язык, живут в соответствии с традициями, о которых нам в России известно только из книжек, да и то — далеко не все. Они приходят, чтобы принять на себя немалую долю ответственности за другой народ, за его настоящее и будущее. Сколько их, таких! Судьбы Марии Семеновны Буниной и Тани Петровой, сходные между собой, типичны в самом простом понимании этого слова, типичны по сходству со многими-многими другими судьбами. И как высок и прекрасен нравственный, гражданский смысл жизни таких людей. Они слились с народом, чьи стремления и цели сделались целью их существования, живут его печалями, заботами, радостями. Кто они — люди, потерявшие свою собственную национальность? Нет, они русские, но слившиеся с тем народом, которому они отдали все силы своей души, свою любовь и братскую верность. И сколько их было, таких Кузиных и Буниных, было повсюду — в Якутии и в Туркмении, в Чувашии и Адыгее, на Чукотке и на Камчатке? Сколько их было — русских киргизов, удэгейцев, казахов, кабардинцев? И сколько их есть сейчас? И будет завтра?

За жизненно достоверной и такой, кажется, обычной историей проступают черты исторического явления качественно нового, неизвестного человечеству типа, связанного с утверждением нового единства наций, складывающегося в условиях социалистического строя.

●

Честный художник всегда выполняет социальный заказ жизни. У него есть — и обязательно должны быть — личные пристрастия, любимые темы. Но главной всегда остается та тема, которая сегодня наиболее важна и близка людям. Не так давно Евгений Кузин собрался делать фильм о таджикском национальном костюме. Был хороший сценарий, непочатый край материала, который только снимать и снимать! Он отказался от этого фильма, отложил рассказ о красоте ради другого, тяжелого и в определенном смысле рискованного дела, принявшись сразу за две небольших, но очень важных и актуальных по своей идейной направленности картины — «Омут» и «Джяхолат».

«Омут» и «Джяхолат» составляют дилогию об остатках религиозного фанатизма и диких темных предрассудков, которые до сих пор отравляют и калечат души и здоровье людей. В первом фильме, сюжетной завязкой которого служит документальная история гибели мальчика Коли, утонувшего во время участия в ритуальном действе баптистов-раскольников, рассказывается о преступлениях руководителей секты. «Джяхолат» (в прямом переводе название картины звучит как «невежество», но по смыслу его можно было бы перевести как «власть тьмы») раскрывает связь, существующую между религиозными пережитками и шарлатанством всякого рода лжеисцелителей.

Евгений Кузин использовал в работе обширный арсенал средств для ведения документального рассказа — скрытую камеру, метод «провокации», прямой репортаж. Показ каждой ленты занимает около десяти минут, но эти минуты предельно насыщены смыслом и эмоционально выразительны. «Омут» и «Джяхолат» — гневные фильмы, несмотря на то, что авторский комментарий, написанный Линой Полторак, сохраняет форму бесстрастной объективности. После просмотра для меня стало ясно, почему автор, упоминая в нашей беседе эти картины, назвал работу над ними тяжелой и неприятной. Действительно, становится порой тяжело смотреть на экран, когда там один за другим появляются отвратительные и жестокие типы, которые, прикрываясь верностью «слову божьему», совершают самые настоящие уголовные преступления против здоровья, совести и достоинства людей. Но такой экран и должен внушать отвращение, иначе нет смысла создавать подобные произведения. А о том, что они пока еще нужны, красноречиво свидетельствуют сами документальные кадры. В Постановлении ЦК КПСС «О мерах

Снимает Е. Кузин

«За горизонтом горизонт»

по дальнейшему развитию советской кинематографии» партия обращает наше внимание на необходимость бороться средствами кино против пережитков прошлого в сознании и поведении людей во имя воспитания гармоничного и счастливого человека социалистического общества. Дилогия Евгения Кузина отвечает этой насущной задаче, важность которой очевидна.

●

Творчество отца и сына Кузиных безусловно заслуживает подробного и вдумчивого киноведческого анализа. О двух интересных мастерах документального кино, работающих на «Таджикфильме», до сих пор написано немного, и мой рассказ, естественно, не претендует на основательное восполнение существующего пробела. Меня больше всего

остального тронул и заинтересовал сам феномен двух человеческих судеб, в которых необычайное и типичное, исключительное и общее сплелись столь тесно.

И разве не проступает за всем этим искони присущая русскому советскому характеру черта — помочь, если нужно, от всей души и в полную силу?

Василий Васильевич Кузин сорок с лишним лет назад помогал появиться на свет таджикскому кинематографу. Конечно, не будь Кузина, был бы кто-то другой, рано или поздно в Таджикистане все равно стали бы снимать фильмы. И то, что их стали снимать, не Кузина личная заслуга, потому что тут действовали закономерности иного, несоизмеримо более общего значения. Тут проявили себя созидательные силы самого народа, совершившего стремительное восхождение к высотам культурного, научного, экономического прогресса. Тут действуют закономерности советского общественного строя, благоприятствующие свободному проявлению художественной одаренности каждого из советских народов. Но ведь это он, Василий Кузин, пионерский вожак из города Тулы, остался пионером и тут, в Душанбе, это всегда трудно и всегда достойно благодарности! Тем более что он не просто работал вместе со своими таджикскими друзьями в раннюю и трудную пору развития искусства республики, а отдал им всего себя, соединил свою жизнь с жизнью семьи таджикских кинематографистов.

В том, что сын его, Евгений Кузин, стал тоже режиссером-оператором, есть немалая заслуга Василия Васильевича. Однако важнее другое: сыну было уже легче, отец передал ему не только профессиональное влечение, он внушил Евгению любовь к Таджикистану, уважение к его народу, желание трудиться вместе с ним.

Когда начинал Василий Кузин, в Душанбе еще не было даже студии, когда на «Таджикфильм» пришел Евгений Кузин, он мог брать уроки у опытных режиссеров Перельштейна и Кимягарова, слушавших в Москве лекции Сергея Эйзенштейна.

Сегодня в Душанбе на хронике работает оператор Абдулло Ташев, многому научившийся, снимая рядом с Е. Кузиным, в Москве снимает Борис Касымов, работавший у Кузина-младшего ассистентом оператора. Уже четвертый год стоит за камерой вместе с Евгением Васильевичем его способный помощник Саша Пестрологов, сейчас ему уже можно поручать самостоятельные съемки. Идет смена, происходит передача творческой эстафеты.

А как же династия? «У меня есть сын Владик,— говорит Е. Кузин,— ему 14 лет и он здорово лепит. Недавно он начал у меня допытываться, как делают мультипликационный фильм, заявил, что хочет стать мультипликатором. Если у него не пропадет запал, и действительно проявятся способности, я, конечно, буду ему всячески помогать. Ведь так хочется, чтобы «традиция Кузиных» на «Таджикфильме» не прерывалась».

...Свой рассказ мне хочется закончить словами Василия Васильевича Кузина: «Есть такое широко употребимое выражение — «вторая родина». Мне оно не кажется верным. Родина у человека только одна. Я родился в России, но к Таджикистану у меня чувство — как к земле родной. Оказавшись здесь сорок лет назад, я полюбил таджикский народ, и с этим народом я живу». Я живу у себя на родине — в великой Стране Советов.

Единение народов, единение искусств

Из истории советского многонационального кино

В. Листов

К декабрю 1922 года, к моменту, когда произошло историческое единение советских республик, первые связи между братскими народами в области кино были уже налажены.

Все развитие экранного искусства первого послеоктябрьского пятилетия шло в русле постоянного укрепления культурных и хозяйственных связей между республиками, отдельными национальными районами, между трудящимися разных наций. То была одна из существенных сторон выполнения программы партии, принятой на ее VIII съезде весной 1919 года.

Должны были пройти годы и десятилетия великих революционных перемен, чтобы произошла социалистическая интеграция искусств, имевших уже к тому времени глубокую национальную традицию. Литература, театр, живопись разных народов СССР подчас только нащупывали точки и области соприкосновения и взаимообогащения. А кинематограф сразу предлагал общедоступный язык, служил сближению наций. Недаром же один из председателей ЦИК СССР Нариман Нариманов специально отмечал, что, например, на Востоке «кино является единственно возможным средством пропаганды, не требующим предварительной, постепенной подготовки масс»*.

Вот почему сразу же, буквально в первые дни и месяцы революции, перед кинематографом — и прежде всего перед кинематографом русским — возникли многообразные и сложные межнациональные проблемы. Во-первых, нужно было парализовать действие тех дооктябрьских лент, что замешаны были на шовинистических дрожжах, проповедовали национальную нетерпимость и исключительность. Эту задачу удалось решить уже в 1918 году, когда цензорские коллегии при местных кинокомитетах решительно смели с экранов ленты, содержащие хотя бы тень, хотя бы малейший привкус великодержавья.

Во-вторых, предстояло не только снимать и показывать фильмы, рассчитанные на широкую национальную аудиторию, но и наладить собственное кинопроизводство там, где десятки и сотни тысяч людей вообще еще не подозревали о существовании кинематографа. Решению этой задачи, куда более сложной, чем первая, предшествовали годы и десятилетия социалистического строительства.

Однако уже и к 1922 году первые серьезные шаги к сближению в области кино были сделаны, первые драгоценные крупицы опыта накоплены.

1. Россия — Украина

С весны 1918 года, когда вступил в силу Брестский мирный договор с кайзеровской Германией, Украина была оккупирована немецкими войсками. И сама оккупация и разрыв веками складывавшихся хозяйственных и культурных связей с Россией тяжелым бременем ложились на плечи обоих народов. Возникло дотоле не существовавшее понятие «русско-украинская граница» со всеми государственными признаками пограничья, навязанными немцами и послушным им гетманом Скоропадским.

Прервались связи и в мире экрана. Прокатные конторы Харькова, Киева, Одессы и других украинских городов перестали получать фильмы из Петрограда и Москвы. Положение усугублялось и глубоким кризисом железнодорожного транспорта, грозившим полностью парализовать всю систему прокатного фильмообмена.

Однако Московский кинокомитет, ставший в мае 1918 года органом Наркомпроса РСФСР, постоянно искал возможности наладить регулярное поступление русских лент на украинский экран. Государственной сети проката еще не существовало. Поэтому приходилось

---

* Цит. по кн.: Э. Кулибеков. Киноискусство Азербайджана. Баку, 1960, стр. 9.

ориентироваться на старые дореволюционные связи, заключать концессионные договоры с частновладельческими предприятиями. Такие меры были вполне в русле политики РКП(б) и Советского государства периода «мирной передышки» и первых недель гражданской войны, когда во всех отраслях хозяйства упор был сделан на учет и контроль, на постепенное ограничение стихии капиталистического производства.

В июне 1918 года Московский кинокомитет предоставил торговому дому М. Прошина и Я. Гордина право провоза фильмов в Харьков, а акционерному обществу Д. Харитоньева — в Одессу. Фирма Орловского и Полищука обслуживала прокатные конторы Киева.

Так был сделан первый, пока еще скромный шаг навстречу украинскому зрителю. Ситуация, однако, осложнялась тем, что кинодельцы, злоупотребляя доверием кинокомитетских работников, постоянно пытались вывозить на Украину не только прокатные копии фильмов, но и студийное оборудование, сырую негативную пленку, съемочные аппараты и т. д. Поэтому к осени 1918 года Советское государство было вынуждено отказаться от частновладельческих услуг в деле кинообслуживания Украины.

Параллельно с этим Московский кинокомитет учитывал тот острый интерес к положению на Украине, который существовал в широкой массе зрителей. Москвичи жадно вчитывались в строки газетных телеграмм из Киева и Харькова, Екатеринослава и Одессы, расспрашивали очевидцев, приехавших с юга, с нетерпением ожидали писем от родных и знакомых. Искусственное, навязанное кайзером разобщение народов было невозможно, противоестественно. Летом 1918 года Кинокомитет направил на Украину опытного хроникера Петра Новицкого. Актуальный киевский репортаж, снятый Новицким, собирал у московских электротеатров огромные толпы людей, перекрывая даже традиционный интерес к игровому кино и просветительным лентам. 25 июля 1918 года московские «Вечерние известия» отметили, что «научно-популярный кинематограф не отличается большой посещаемостью главным образом потому, что интерес сосредоточен вокруг политических событий. Поэтому когда, например, шла лента «Украина» с лекторскими пояснениями, кинематограф был переполнен».

Одновременно Кинокомитет начал выпускать печатный иллюстрированный журнал «Хроника», второй номер которого был почти целиком посвящен украинским событиям. Здесь были помещены кадры, отразившие трудное время оккупации.

Позднее, зимой 1919 года, по следам боев победоносной Красной Армии на Украину поедет кинооператор Петр Ермолов, чьи съемки в Киеве, Одессе и Донецком бассейне станут зримой летописью возрождения молодой социалистической республики.

Хроникальный кинообъектив революционной России пристально следит и за всеми событиями, имеющими отношение к украинской культуре. Так, на русском советском экране 18-го года с успехом прошла документальная лента об открытии памятника Тарасу Шевченко на улице Красных зорь в Петрограде. У бюста работы скульптора И. Тильберга выступал председатель Петроградского кинокомитета Дмитрий Ильич Лещенко, читал строки «Заповита». В хронике запечатлено выступление Лещенко у пьедестала, на котором ясно читается надпись: «Великому украинскому поэту-крестьянину — Великий русский народ».

Сюжет об открытии памятника Шевченко в Москве на Трубной площади вошел в № 24 первого советского экранного журнала «Кинонеделя». Он был снят 3 ноября 1918 года, когда в Германии и Австро-Венгрии началась революция, разрушившая троны Гогенцоллернов и Габсбургов. Поэтому на шевченковский митинг москвичи пришли не только с плакатами, славящими украинского поэта, но и с лозунгами в поддержку германского пролетариата.

Крах немецкой оккупации, расторжение Брестского мира в ноябре 1918 года положили начало широкому и повсеместному восстановлению Советской власти на Украине.

Этот исторический поворот немедленно и

плодотворно отразился в сфере кино. Украинский зритель, для которого до сих пор были почти недоступны новинки московского и петроградского экранов, получает теперь все лучшее, что было снято в Советской России на первом году революции. С воинскими эшелонами, со специальными агитпоездами приходят агитфильмы, хроника, экранные журналы. Уже 10 декабря 1918 года Московский кинокомитет отправляет на Украину прокатную копию вертовской ленты «Мозг Советской России», где смонтированы съемки видов Кремля — резиденции советского правительства РСФСР, помещен великолепный кинопортрет Владимира Ильича Ленина, портреты Я. М. Свердлова, А. Д. Цюрупы, Ю. М. Стеклова, Демьяна Бедного и других видных деятелей Советской России.

В начале марта 1919 года в тогдашней столице Украины Харькове работал III Всеукраинский съезд Советов, принявший первую конституцию УССР. К открытию съезда был приурочен приезд в Харьков инструкторско-агитационного поезда ВЦИК имени В. И. Ленина. Этот рейс символизировал кровную связь советских правительств и народов обеих республик. С поездом прибыли видные партийные пропагандисты, распространявшие московские газеты, брошюры и отвечавшие на все вопросы о жизни Российской Федерации. Той же цели служили и киноленты из богатейшей фильмотеки поезда. Например, 5 марта агитпросветуправление Харьковского военного округа отобрало на складе поезда имени В. И. Ленина ряд кинематографических лент революционного содержания для постановки в красноармейских театрах «Маяк революции» и «Красная Звезда» во время красноармейского праздника.

В поездке в Харьков агитпоезд имени В. И. Ленина сопровождал московский оператор С. П. Забозлаев, чьи украинские съемки 1919 года, по-видимому, существовали, но пока в наших киноархивах не обнаружены. Как знать, не найдутся ли и кинорепортажи о III Всеукраинском съезде Советов, красноармейском празднике и выступлениях москвичей перед рабочими украинской столицы?

Одновременно с широким проникновением русских советских фильмов, с поездками московских хроникеров на Украину, здесь начинает налаживаться и собственное кинематографическое дело. В январе 1919 года в Харькове при Отделе искусств Наркомпроса УССР возникает Всеукраинский кинокомитет, переведенный в дальнейшем в Киев. Весной того же года создается сеть его филиалов в Харькове, Екатеринославе, Одессе и других городах*. Ставятся первые агитки. Готовится к выходу на экраны «Живой журнал», первенец украинской киноперподики, руководимый М. Е. Кольцовым**. Кинематографисты предполагают экранизировать «Овечий источник» Лопе де Вега, вероятно, на основе знаменитого театрального спектакля, поставленного в 1919 году в Киеве К. Марджановым.

Словом, у молодого украинского кино уже есть свои представители, свои успехи, свои перспективы.

Все это ставит Наркомпрос РСФСР перед необходимостью координировать свои действия с украинскими товарищами, как-то упорядочить взаимоотношения, сделать их прочными, поставить на твердую основу. Единичные, случайные контакты теперь уже не удовлетворяют обе стороны.

2 апреля 1919 года собирается очередное заседание коллегии Наркомпроса РСФСР и принимает решение, следующим образом отраженное в протоколе:

«Слушали: О взаимоотношениях Кино-Комитета Советской России с Кино-Комитетом Украины...

Постановили: а) Признать необходимым установить правильные взаимоотношения с Украиной для полного объединения в области кинематографии; б) Для этой цели отправить на Украину делегацию в составе: политического руководителя Д. И. Лещенко или т. Флак-

* Из истории кино. Материалы и документы, т. 1, М., 1958, стр. 64, 67.

** Г. Журов. Первые шаги советского кино на Украине. — «Вопросы киноискусства», вып. 7. М., 1963, стр. 190—191. См. также: Отдел рукописей Института мировой литературы им. А. М. Горького, ф. 507, оп. 1, ед. хр. 2, л. 1.

Митинг при открытии памятника Шевченко на Трубной площади в Москве.
«Кинонеделя» № 24, 19 ноября 1918 года

сермана*, организатора М. Н. Жестянникова или М. Я. Маркуса и лица, ведущего коммерческие операции...

в) Ассигновать в распоряжение Фото-Кинематографического Отдела для приобретения на Украине сырой пленки и других материалов 3.000 руб....»**

Это постановление стало рубежным событием, ясно наметившим перспективу совместных действий кинематографистов России и Украины.

Протоколу от 2 апреля надо отдать должное еще и потому, что он был одним из актов, как бы предвосхищавших более значительные шаги в области межнациональных отношений. Ибо только двумя месяцами позже, 1 июня 1919 года, в Москве состоялось заседание ВЦИК с представителями советских правительств Украины, Белоруссии, Литвы и Латвии, постановившее объединить усилия республик в военном деле, в сфере деятельности совнархозов, в ведомствах железных дорог, труда и финансов.

Решение коллегии Наркомпроса РСФСР о взаимоотношениях с Украиной в области кино не осталось на бумаге. В апреле 1919 года из Москвы в Киев выехала делегация московских кинематографистов, возглавляемая Ю. Н. Флаксерманом. Москвичи вели переговоры с представителями украинского кинокомитета, пополняли запасы кинопленки, которой так остро не хватало в России.

Однако им не удалось завершить свою миссию. В номере «Правды» от 15 апреля был опубликован список московских большевиков, мобилизуемых на фронт. В этом списке значилась и фамилия Флаксермана, которому поэтому пришлось срочно возвращаться в Москву...*

---

* Д. И. Лещенко с 31 января 1919 года возглавлял Всероссийский фотокиноотдел Наркомпроса. Ю. Н. Флаксерман был его заместителем.

** Центральный государственный архив народного хозяйства СССР (ЦГАНХ), ф. 3429, оп. 1 (старые поступления), ед. хр. 1583, л. л. 166—166 об.

* Ю. Флаксерман. Страницы прошлого. — «Новый мир», 1968, № 11, стр. 235—236.

Дальнейшее развитие связей между кинематографической Москвой и Киевом было резко нарушено военными действиями. С лета 1919 года на Украине подолгу хозяйничали контрреволюционеры всех мастей, начиная от деникинцев и кончая белополяками. Лишь через год Украина окончательно стала советской, получила возможность развивать свое киноискусство.

Возрождение кинематографа, разрушенного войной, на Украине начиналось так же, как и в России — с овладения прокатом, с хроникальных выпусков. При этом исходная материальная ситуация в Харькове, Одессе и Киеве была не такой трудной, как в Москве и Петрограде. На юге было больше пленки, оборудования, химикатов — и из того, что нелегально вывозилось на Украину дельцами в начале гражданской войны, и из того, что бросали при отступлении интервенты и белогвардейцы. Россия же располагала лучшими режиссерскими, актерскими и операторскими силами.

Продолжение сотрудничества в области кино напрашивалось само собой.

Весной и летом 1920 года по решению ЦК РКП(б) поездку в несколько украинских губерний совершил нарком просвещения А. В. Луначарский. Он подробно знакомился со всеми сторонами культурной жизни Украины, делился опытом просвещения в Советской России. В своих отчетах о поездке Луначарский много внимания уделяет кинематографу, в частности, постановке проката. «Из харьковских впечатлений, — писал он 16 июня 1920 года, — отмечу еще очень удачный прием. На одной из главных площадей Харькова установлен экран, и каждый вечер отбрасываются кинематографические отрывки или отдельные диапозитивы, составляющие как бы некоторый кино-фотожурнал. Публики собирается туда видимо-невидимо....»*

Позднее, в 1921—1922 годах, харьковский способ показывать кино перед тысячными толпами на улицах и площадях будет широко использован и в Москве, особенно в разгар кампании помощи голодающим Поволжья.

Конец гражданской войны открыл новую полосу широкого взаимопроникновения кинематографической культуры Советской России и Украины.

Например, в сентябре 1920 года с программой расширения кинопроизводства выступил заведующий фабрично-съемочным отделом Всеукраинского фотокинокомитета А. Ардатов. Он предлагал закупить на Украине пленку, использовав 3 миллиона рублей из прибыли от проката в Киеве и Полтаве, и поставить сразу 80 фильмов на самые актуальные темы — союз рабочих и крестьян, жизнь Красной Армии, трудовой фронт, субботники, социальное обеспечение, дружба народов и т. д. Сейчас трудно судить о том, сколь реальным был такой план в условиях двадцатого года. Но весьма знаменательно, что Ардатов подал свою докладную записку в два адреса — в ЦК РКП(б) и в ЦК КП(б)У**. Ибо у украинских кинема-

* «Литературное наследство», т. 80, М., «Наука», 1971, стр. 475.

** ЦПА ИМЛ, ф. 17, оп. 65, ед. хр. 9, л. л. 299—300.

Премия за лучшее исполнение мужской роли актеру Д. Банионису на XV МКФ в Карловых Варах (1966).

«ПОСЛЕДНИЙ МЕСЯЦ ОСЕНИ» («Молдова-филм»)
Приз «Южный крест» за лучшее исполнение мужской роли актеру Е. Лебедеву на VIII МКФ в Мардель-Плата (1966).

Премия официального жюри на VII Международной встрече фильмов для молодежи в Канне (1966—1967).

«МАНАСЧИ» («Киргизфильм»)
Главная премия (ex aequo) на XII МКФ короткометражных фильмов в Оберхаузене (1966).

«ЧАБАН» («Киргизфильм»)
Вторая премия на XV МКФ короткометражных фильмов в Маннгейме (1966).

«ПЕРВЫЙ УЧИТЕЛЬ» («Мосфильм» — «Киргизфильм»)
«Кубок Вольпи» за лучшее исполнение женской роли актрисе Н. Аринбасаровой и серебряная медаль «Озелла» на XXVII МКФ в Венеции (1966).

Премия Национального института по социальным наукам на II Международном кинообзоре «Капитолийский Юпитер» в Риме (1966).
Специальная премия жюри на III МКФ молодого кино в Йере (1967).

«МЕНЯ ЗОВУТ КОЖА» («Узбекфильм»)
Премия жюри на VII Международной встрече фильмов для молодежи в Канне (1966—1967).

«ХЕВСУРСКАЯ БАЛЛАДА» («Грузия-фильм»)

тографистов не было сомнений в том, что все крупные начинания требуют совместных усилий как минимум двух республик.

...Еще пять лет должны были пройти до того, как на Украине к съемкам фильма о легендарном броненосце приступит Эйзенштейн. Еще гигантский пласт времени отделял историю нашего искусства от первых шагов Довженко на «Мосфильме». А важные шаги к сближению между русским и украинским кино были уже сделаны.

2. «Работу комиссии одобрить»

В год образования Союза Советов государственный кинематограф переживал трудную пору.

Совершился переход от войны к миру, к новой экономической политике. Впервые за много лет страна обретала необходимый минимум тепла, сытости, устроенного быта. Тяга к экранному зрелищу повсюду усиливалась. Кинематографы — и государственные и частные — были переполнены. Но Великий Немой еще «разговаривал» с разношерстной публикой по-старому — даже позже, к 1925 году, четыре пятых репертуара составляли фильмы иностранные и русские дореволюционные*. Реклама кино печаталась среди объявлений о бегах, продаже сараджевских вин и средств от пота и облысения. Названия лент вполне отвечали вкусам маленького хозяйчика: «Во власти страсти», «Загадочное убийство», «Меня нельзя, я замужняя», «Будь проклят ты, разбивший мою жизнь...».

От того, как скоро и какими средствами партия и рабоче-крестьянское государство смогут овладеть прокатом, поднять кинопроизводство в РСФСР, зависели судьбы кинематографии во всех республиках, на всех национальных окраинах.

После X съезда РКП(б) важнейшим звеном в цепи возрождения страны стала торговля. Сотни и тысячи большевиков сменили шинели и винтовки на портфели хозяйственников, начали постигать основы учета, контроля, денежного обращения.

Область кино не составляла исключения. Коммерческий прокат лент, сдача электротеатров в аренду, налоговое обложение прокатчиков стали существенной стороной возрождения кинопромышленности. Доходы от такого проката поступали в распоряжение местных отделов народного образования, которые использовали эти средства для укрепления единой трудовой школы, создания ликбезов, театров, художественных студий и т. д. Архивные документы начала 20-х годов хранят массу свидетельств того, что бюджет культуры в немалой части складывался из поступлений от кинотеатров, которых к концу 1921 года в РСФСР действовало около 600*.

Но государственная политика в области кино отнюдь не ограничивалась только коммер-

* К XV съезду ВКП(б). За два года. Отчеты отделов ЦК ВКП(б). М.-Л., Гос. издательство, 1927, стр. 138.

* Е. Н. Медынский. Внешкольное образование в РСФСР. М., «Красная новь», 1923, стр. 65.

Премия жюри родителей на VII Международной Встрече фильмов для молодежи в Канне (1966—1967).
Приз «Золотой рододендрон» на XVI МКФ в Тренто (1967).

«ГИМНАСТ» («Киевнаучфильм»)
Приз «Пластине» Итальянского спортивного центра на XXIII МКФ спортивных фильмов в Кортиан д'Ампеццо (1967).
Главная премия на XIII МКФ короткометражных фильмов в Оберхаузене 1967).

«ЗОНТИК» («Грузия-фильм»)
Приз «Серебряный дракон» на IV МКФ короткометражных фильмов в Кракове (1967).
Диплом за особые художественные достоинства на XVII МКФ в Мельбурне (1968).

«НА-ТА-ЛИ» («Киевнаучфильм»)
Премия за режиссуру и Бронзовая статуэтка на II МКФ спортивных и туристических фильмов в Краньи (1968).
Большая премия на МКФ спортивных фильмов в Оберхаузене (1968).

«НЕЖНОСТЬ» («Узбекфильм»)
Специальная премия жюри на IV Неделе стран Азии во Франкфурте-на-Майне (1967).

«НЕБО НАШЕГО ДЕТСТВА» («Киргизфильм»)
Почетный диплом на IV Неделе стран Азии во Франкфурте-на-Майне (1967).
Приз «Золотая альпийская роза» на XVIII МКФ фильмов о горах в Триесте (1969).
Приз «Золотой рододендрон» на XVIII МКФ в Тренто (1969).

(*продолжение см. стр. 180*)

Митинг при открытии памятника Шевченко в Петрограде. Выступает председатель Петроградского Кинокомитета Д. И. Лещенко. «Кинолетопись» 1918 года

ческими интересами. Распространение прибыльного зрелища не исключало, а предполагало и другой кинематограф — просветительный, познавательный, где во главу угла ставились подлинные культурные интересы рабочих масс. В мае 1921 года Совнарком принял важнейший декрет «О бесплатном снабжении государственных учреждений кинокартинами»*, по которому ВФКО был обязан безвозмездно прокатывать фильмы на национализированных предприятиях и в государственных учреждениях. Эта некоммерческая часть проката обеспечивалась лучшими лентами, находившимися в наркомпросовских фильмотеках. Прибыль от демонстрации фильмов на заводах, фабриках, в совхозах не выражалась в рублях и копейках. Она состояла в повышении культурного уровня трудящихся.

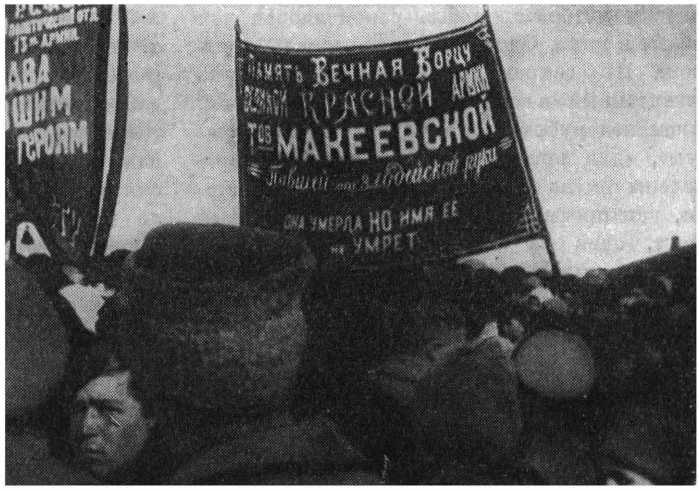
Бесплатный прокат должен был направлять интересы рабочего, формировать его вкус. Каждый вечер пролетарский зритель ставился перед выбором: пойти в городской кинематограф (нередко частный) и посмотреть какие-нибудь кровавые страсти за деньги или посетить заводской клуб, дворец культуры, где агитка, хроника, культурфильма шли бесплатно. Преимущества дворца культуры часто оказывались решающими.

Соотношение между коммерческим и некоммерческим прокатом не было постоянным, в разные годы менялось, но принцип, по которому все лучшее показывалось прежде всего в рабочей аудитории, оставался незыблемым. То была сущность государственной политики в области кино.

Однако именно в некоммерческом прокате, в заводских клубах и дворцах культуры острее всего чувствовался репертуарный голод. С окраин — в том числе и национальных — в московские инстанции поступала масса однотипных просьб — пришлите ленты советского содержания, обновите репертуар. Но ВФКО, не сумевший приспособится к условиям нэпа, постоянно отвечал отказами. Даже хроника, так хорошо налаженная в годы гражданской войны, пришла в упадок.

Особенно наглядно все несовершенство кинодела было продемонстрировано весной 1922 года, когда ВФКО показал делегатам XI съезда РКП(б) свою последнюю новинку — фильм «В вихре революции», поставленный режиссером А. Чаргониным по сценарию П. Воеводина. То была совершенно беспомощная лента, где революционные события подавались примитивно, а кроме того сопровождались

* «Известия ВЦИК», 1921, № 113, 26 мая.



Похороны командира бронепоезда Л. Макеевской в г. Купянске Харьковской губернии. «Кинонеделя» № 38, 1919 год

весьма плоской любовной интрижкой. Такое экранное действо — даже при всех скидках на малообразованного зрителя — не делало чести государственной киноорганизации. Было ясно, что в ВФКО необходимы решительные перемены.

Летом 1922 года Оргбюро ЦК РКП(б) поручило специальной комиссии обследовать киноотдел Наркомпроса. Эта комиссия стала первым в масштабах целой страны авторитетным партийным органом, на который специально было возложено изучение проблем кинематографии. Уже сам факт создания такой комиссии свидетельствовал о том, что возрождение кинодела мыслилось как одна из актуальных задач, стоящих перед партией. В работе комиссии принимали участие зав. агитпропом ЦК А. С. Бубнов, большевики-просвещенцы В. Н. Мещеряков, В. Н. Максимовский, хозяйственники, журналисты, представители профсоюза работников искусств.

Начиная с 26 июля 1922 года комиссия провела не менее пяти заседаний, на которых рассматривался широкий круг организационных, творческих и хозяйственных вопросов. Здесь были выслушаны мнения многих киноработников, определены пути перестройки государственного кинематографа в условиях нэпа. Комиссия признала, что три четверти лент государственного проката не годятся, ибо это фильмы порнографические, уголовные, бульварные. Научно-педагогических картин мало, но даже те, что есть, не используются. Комиссия положительно оценила только что начавшую выходить «Киноправду» Дзиги Вертова, но отметила, что журнал изготовляется всего в пяти копиях и идет лишь в одном московском кинотеатре.

В выводах комиссии было определено, что производственные предприятия ВФКО загружены только на одну пятую, а лучшие кинофабрики сданы в аренду негосударственным коллективам; отмечалось также, что местные киноорганизации вышли из-под влияния центра, имеют свой прокат картин и нарушают общегосударственные постановления. Специальным пунктом выводов подчеркивалось «слабое вовлечение в работу ВФКО крупных спецов и чрезвычайно малое количество коммунистов».

Вся деятельность комиссии шла в русле ленинской мысли, высказанной на XI съезде партии в марте 1922 года: «гвоздь положения — в людях, в подборе людей»*.

Протоколы комиссии не дают возможности установить, кто именно из партийных работ-

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 45, стр. 110.

пиков и литераторов был рекомендован для работы в кино. Однако среди материалов агитпропа ЦК сохранился список, несомненно составленный в связи с работой комиссии. В нем под рубриками «для руководящей работы», «для организационной работы» перечислены имена таких известных членов партии, как профессор М. А. Рейснер, крупный юрист, один из авторов первой советской Конституции; Б. М. Волин, журналист, редактор газеты «Рабочая Москва»; член коллегии Наркомпроса В. Н. Мещеряков; костромской педагог В. А. Невский, приглашенный в Москву Н. К. Крупской.

Не менее интересна часть списка под заголовком «для литературных работ». Здесь перечислены В. В. Маяковский, Н. Н. Асеев, И. Г. Эренбург, М. С. Шагинян, Э. Кроткий, партийные литераторы В. Ф. Ахрамович-Ашмарин, Демьян Бедный, П. А. Радимов, Б. А. Арватов*.

20 сентября 1922 года Оргбюро ЦК РКП(б) утвердило постановление, в котором говорилось:

«1. Работу Комиссии одобрить.

2. Передать вопрос о фотокино на рассмотрение в советском порядке... Поручить Агитпропу ЦК дальнейшее наблюдение за скорейшим прохождением этого дела в советском порядке.

3. Усилить и обновить коммунистический состав фотокино.

4. Признать необходимым усиление цензуры кинематографических фильм, как частных, так и государственных учреждений...

5. Поручить члену Коллегии НКПроса т. Мещерякову специальное наблюдение за Фотокинокомитетом».

Это решение повышало авторитет кинематографа в партийных и советских кругах, давало основу для нормальной работы. Если до сих пор отношение к кино и его людям бывало нередко пренебрежительным и невнимательным, то теперь сфера киноэкрана становилась полноправной в кругу других партийных дел.

Накануне объединения социалистических республик самое важное из всех искусств получало мощный стимул для развития лучших своих возможностей, опиралось на прочную основу авторитета РКП(б) и советской государственности.

3. Москва. 1922 год. Декабрь

В последнюю неделю года в столице работал X Всероссийский съезд Советов. Представительное собрание выразило волю миллионов рабочих, крестьян, красноармейцев России к сплочению в едином Союзе с тружениками Украины, Белоруссии и Закавказья. 30 декабря делегации всех четырех советских республик собрались на I Всесоюзный съезд Советов, который единогласно принял Декларацию и Договор об образовании Союза ССР.

Московская художественная среда гостеприимно встречала посланцев братских народов.

Декабрьские номера газет сохранили, например, сообщения о спектакле в Большом

«ОН УБИВАТЬ НЕ ХОТЕЛ» («Грузия-фильм»)
Два диплома на X МКФ авторских фильмов и фильмов об искусстве в Бергамо (1967).

«ЗАМКИ НА ПЕСКЕ» («Киргизфильм»)
Главная премия на V МКФ короткометражных фильмов в Кракове (1968).
Специальный приз жюри «Золотая статуэтка» на III МКФ в Тегеране (1968).
Премия МКФ короткометражных фильмов в Тампере (1970).

«ВЕСЬ ДЕНЬ ВЕТЕР» (Студия научно-популярных и хроникально-документальных фильмов Узбекистана)
Приз «Серебряный голубь» на XII Международной Неделе короткометражных и документальных фильмов в Лейпциге (1970).

«ИВАН МАКАРОВИЧ» («Беларусьфильм»)
Приз «Серебряная Минерва» на МКФ детских фильмов в Венеции (1970).

«МЫ» («Арменфильм»)
Поощрительная премия на XVI МКФ короткометражных фильмов в Оберхаузене (1970).

«НЕ ГОРЮЙ!» («Мосфильм» — «Грузия-фильм»)
Премия за лучший фольклорный фильм на МКФ в Мар-дель-Плата (1970).
Премия за лучшее исполнение мужской роли актеру Б. Кикабидзе на X МКФ в Картахене (1970).

«ПАМИР — КРЫША МИРА» («Киргизфильм»)

театре, на котором после заседания делегаты увидели фрагменты «Князя Игоря», «Аиды», «Кармен», «Снегурочки». Декорации менялись при открытом занавесе. И когда в несколько минут таверна из «Кармен» исчезла и возникли палаты Берендея, зал устроил мощную овацию рабочим сцены, полноправным участникам театрального представления.

Среди делегатов съезда было немало поклонников «десятой музы». Их приезд в столицу совпал с рождеством. Поэтому в репертуаре рабочих клубов, дворцов культуры и молодежных собраний шли картины главным образом антирелигиозного содержания — фильмы о разоблачении «святых мощей», «Отец Серафим», «Чудотворец».

Несколько сеансов было устроено специально для делегатов съезда. Отчет об одном из таких просмотров, состоявшемся 18 декабря, опубликовал в «Известиях ВЦИК» известный в те годы кинокритик Хрисанф Херсонский. Его корреспонденция так и называлась — «Делегаты в кино»:

«Двести делегатов съезда — на кино-понедельнике союза работников искусств в «Кино-Арсе».

Необычно для Москвы: зрительный зал наполняется коренастыми, глядящими пристально, исподлобья, идущими сплошной, дружной массой рязанцами, туляками, вятичами, костромичами — гостями всего советского чернозема.

На экране кино-хроника Октябрьских торжеств. Делегаты горячо рукоплещут Красной армии, курсантам, комсомолу, Калинину... Москвичи-обыватели смотрят и путают: не умеют отличить трактор от танка; артиллерию от кавалерии.

Зато когда посреди хроники «Кино-Москвы» выскакивает вдруг кино-объявление о чьих-то корсетах, делегаты недоумевают:

— Ну, это зря!

А обывателю все равно: лучше всего американский детектив.

Картина «Нищая Стамбула», превосходно снятая и экспрессивно смонтированная постановщиком, вызывает напряженное внимание и увлечение.

Разве в кино нет эмоций? В отдельных местах весь зал горячо аплодирует, непосредственно, открыто выражая свое сочувствие, не только свою симпатию, но и свою участвующую в экранном действии живую страсть.

Изумляются игре артистки Присциллы Дин, встречают негодованием насильника и восторгом освободителя.

Когда же на экране американский офицер учит нищую девушку молиться, делегаты сумрачно молчат. Неверно, лживо звучит для нас этот кусочек заграничного кино.

А вот в ресторане Стамбула, на эстраде, посреди столиков, артисты в национальных костюмах отплясывают гопак.

— Русская эмиграция работает!

Дружный хохот.

В антракте, выходя покурить, оставляют на местах свои шубы и шапки. Москвич испуганно шепчет:

— Э-э... у вас украдут...

Приз «Серебряный дельфин» на VII МКФ учебных фильмов в Тегеране (1970).

«БЕЛАЯ ПТИЦА С ЧЕРНОЙ ОТМЕТИНОЙ» (Киевская киностудия им. А. П. Довженко)
Золотая медаль на VII МКФ в Москве (1971).

«БУДНИ» (Студия научно-популярных и хроникально-документальных фильмов Узбекистана)
Премия международной ассоциации документалистов на МКФ в Нионе (1971).

«КИНО» («Таджикфильм»)
Специальный приз председателя Народного Совета г. Кракова — «Золотой дракон» — на VIII МКФ короткометражных фильмов в Кракове (1971).

«ЛЭУТАРЫ» («Молдова-фильм»)
Специальный приз жюри «Серебряная раковина», приз «Атеней Гипускоа» за художественное воплощение темы и приз Гаксена за лучший фильм фестиваля на XX МКФ в Сан-Себастьяне (1972).

«НЕВЕСТКА» («Туркменфильм»)
Премия за фильм, который в поэтической форме выражает протест против войны, на XXV МКФ в Локарно (1972).

— Ну? Да кто же?

Москвич сконфужен, как будто его именно уличили. А делегаты в курилке обмениваются впечатлениями.

— А жаль, что наша деревня так не показана...»

В этом отчете — подлинное, без прикрас кино 1922 года. И хроника, соседствующая с нэпманской рекламой; и зал, в темноте которого рядом сидят люди, несходные во всем, начиная от поведения в быту и кончая политическими пристрастиями.

Корреспонденцию Хр. Херсонского нетрудно перевести на язык фильмографии. В «Кино-Арс» на Тверской улице (ныне драматический театр имени Станиславского) делегаты смотрели октябрьскую «Киноправду» Вертова. Именно в ней есть кинопортрет Калинина, работа трактора, танки на Ходынском поле в Москве. Несколькими днями позже в клубе Политуправления РККА состоится совещание военных делегатов съезда, и там вновь будет устроен просмотр октябрьской «Киноправды».

Картина «Нищая Стамбула» — сентиментальная история любви американского офицера и турецкой нищенки в постановке режиссера Тода Браунинга. Лента была выпущена в 1920 году в САСШ фирмой «Юниверсал» и по отзывам современников явилась крупным успехом известной актрисы Присциллы Дин, исполнившей заглавную роль.

На сеансе в «Кино-Арс» реальное соотношение между советским кино, представленным тогда преимущественно хроникой, и зарубежными «боевиками» было как нельзя более наглядным. И съезду Советов — в числе других важнейших вопросов дня — пришлось решать неотложные проблемы кинематографа.

24 декабря было опубликовано постановление Совнаркома РСФСР о реорганизации ВФКО в Центральное государственное фотокинопредприятие (Госкино), наделенное весьма широкими правами и полномочиями*. Госкино сосредоточивало в своих руках монопольно большую часть проката и производства, разворачивало сеть своих учреждений на местах, отвечало за кинорепертуар всей страны.

Тогда же, 24 декабря, на вечернем заседании съезда Советов с докладом от Наркомпроса выступил А. В. Луначарский. Он указал на значение только что опубликованного декрета о Госкино и, подытоживая эту часть доклада, сказал:

— Факт тот, что кино, как орган политической пропаганды, научной пропаганды, как здоровое развлечение и даже как источник дохода, — есть громадное дело... И теперь, когда вы здесь скажете, что кинематографическое дело — это определенно важная работа, тогда мы в центре и на местах начнем брать дело в свои руки.

После наркомпросовского доклада слово взял В. В. Куйбышев, который от имени президиума съезда предложил принять за основу резолюцию А. В. Луначарского по вопросам культуры и просвещения и создать комиссию для внесения поправок. Предложение Куйбышева съезд принял. В комиссию вошли делегаты от Украины, Сибири, Дона, Туркестана, Татреспублики, Урала, Кирреспублики, Белоруссии и других районов.

В результате 27 декабря высший орган рабоче-крестьянской власти впервые в истории принял специальную резолюцию по вопросам кино:

«Съезд обращает самое серьезное внимание всех органов Советской власти, а также Наркомпроса, на огромное агитационное и просветительное значение, которое может и должна приобрести кинематография для широких масс населения. Съезд предлагает Наркомпросу принять немедленные меры к развитию этого дела в духе, соответствующем интересам культурного и политического развития рабочих и крестьян».

С этого дня развитие кинематографа в интересах широких трудящихся масс стало законом, одним из важных направлений государственной политики РСФСР, а затем и Союза ССР.

* «Известия ВЦИК», 1922, № 292 (1731), 24 декабря.

Чувство сопричастности

Владимир Цеслюк

У каждого оператора хроники есть, наверное, своя личная «кинолетопись». Может быть, это всего лишь отдельные клеточки заснятой когда-то пленки — самые дорогие кадры,— может, фотографии или выписки из монтажных расшифровок какой-нибудь съемки.

Я прочел как-то в одной книге, что репортер, оператор хроники или телевидения, в силу своей профессиональной «устойчивости» способен сохранить спокойствие и невозмутимость, описывая или снимая происшествие огромного эмоционального накала.

Я так снимать не могу и никогда не мог, как, впрочем, многие мои товарищи-хроникеры, с которыми меня на протяжении почти четырех десятилетий сводила судьба,— ведь они, так же как и я, прежде всего ощущают себя причастными ко всему тому, что нам довелось увидеть, пережить.

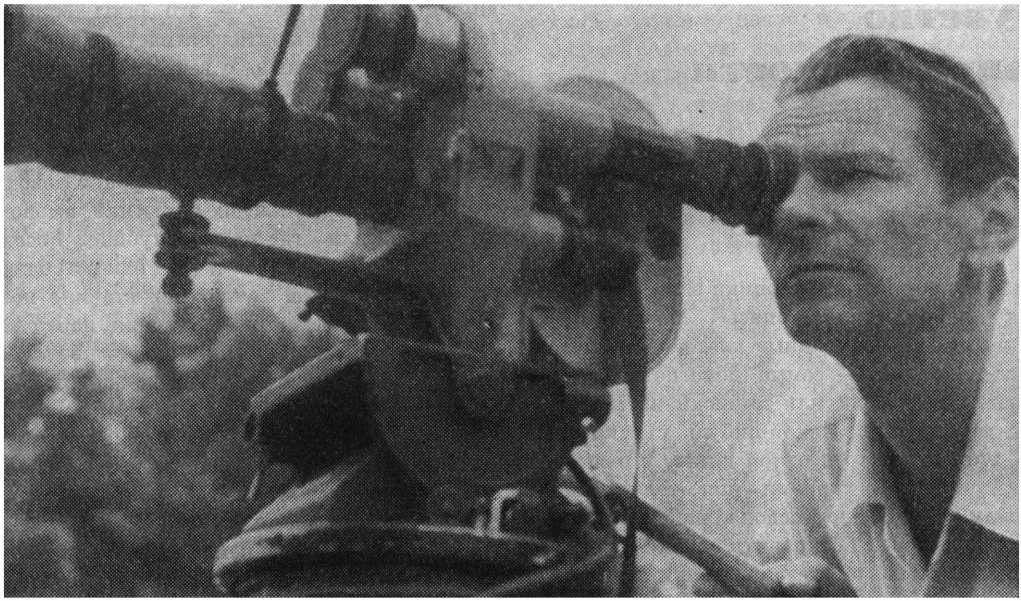
Вот почему, подумав о личной операторской «летописи», я мысленно представил себе кадры и события, говорящие не только о пройденном пути или ушедшем времени, но и несущие в себе заметные, яркие черты особого душевного склада и характера наших героических будней. И нашей скромной хроникерской работы, овеянной духом братского сотрудничества и товарищеской взаимопомощи. Мы к этому привыкли и принимаем как норму жизни, но если подумать и глянуть как бы со стороны, то станет очевидно, что в том, как и ради чего мы живем и работаем, в том, что мы ищем в окружающей действительности и заносим на кинопленку, есть свой особый, глубокий и, я хочу подчеркнуть, воистину интернациональный смысл.

Судите сами. Года три назад мы с оператором М. Беровым снимали эпизод для фильма «Штрихи к портрету» — это была большая юбилейная лента к пятидесятилетию республики. В ней рассказано о встрече двух сестер, потерявших друг друга совсем детьми во время войны. На их глазах фашисты повесили отца и старшую сестру, их мать и брат погибли в концлагере. Осиротевшие девочки попали в чужие семьи, их приютили, вырастили, воспитали где-то в глубине России, и вот двадцать пять лет спустя они встречаются на белорусской земле. Можете мне поверить, нельзя было без волнения наблюдать эту встречу, как нельзя было без волнения ее снимать. Простые, строгие кадры этой съемки сохранились в моей памяти не только потому, что они выхвачены прямо из живой истории. Они мне еще дороги и тем, что необыкновенно характерны для моей родной Белоруссии, дотла разрушенной, разоренной войной, пережившей немало подобных трагедий, разлук и встреч. А как бы Беларусь смогла воссоздать разметанные беспощадным военным вихрем семьи, если бы не братские народы нашей страны, их помощь и участие?

Есть у нас в картине «Штрихи к портрету» уникальный кадр. Командир партизанского отряда Симацкий, уходя в бой, прощается с маленькой дочерью. В этом бою он пал смертью героя, и, спустя годы, одну из деревенских улиц, где жил он со своей семьей, назвали его именем. И вот однажды две дочери отважного партизана приехали погостить к своей матери в родную Освею. Одна из них живет в Куйбышеве, другая — в Сыктывкаре, но они не забывают, что есть на белорусской земле могила отца и улица его имени...

А сколько таких примеров на памяти хроникеров моего поколения, ведь за нашими плечами огненные версты Великой Отечественной — дни и ночи войны, ставшие для операторов-фронтовиков не только испытанием мужества и мастерства, но и высшим критерием братской дружбы, спайки, самопожертвования ради нашей победы.

Недавно, на Всесоюзном кинофестивале в Тбилиси, я встретил оператора Северо-



В. П. Цеслюк

Кавказской студии кинохроники Мансура Барбутлы. Мы вспомнили годы войны, места, где вместе снимали во фронтовой киногруппе 4-го Украинского фронта, вспомнили товарищей по борьбе и работе. В нашей группе был прекрасный оператор и бесстрашный юноша Володя Сущинский, я видел его в последний раз в конце 1944 года в небольшом западноукраинском городке Стрий... Да, это было грозное время — не все наши товарищи вернулись с войны.

Мы — белорусские кинохроникеры — одни из первых приняли на себя вероломные удары фашистов. И с первых же дней войны пришли с кинокамерами в заводские цеха, фронтовые окопы, партизанские отряды. Теперь, по прошествии почти тридцати лет, в год пятидесятилетия образования нашего славного Советского Союза, я с особенным волнением и гордостью вспоминаю операторов-фронтовиков — москвичей, киевлян, волжан,— снимавших героическую борьбу белорусского народа с фашистскими оккупантами, освобождение моей родной республики от гитлеровских орд. Как забыть нам подвиг отважной Маши Суховой, съемки которой в белорусских партизанских соединениях вошли в замечательный фильм военной поры «Народные мстители» и потом, уже после ее гибели,— в большую картину «Освобождение Советской Белоруссии»! Как забыть, что рядом с нашими фронтовыми хроникерами, такими, как М. Беров, И. Вейнерович, М. Капкин, снимали москвичи С. Школьников, В. Ешурин, Г. Бобров и только что закончивший киноинститут Володя Комаров...

Можно, наверное, припомнить и другие имена... Мы, белорусские документалисты, можем гордиться и тем, что наши съемки мужества, героизма, стойкости советского народа украсили не один фильм, созданный в военные годы и после войны крупнейшими мастерами советского документального кино. 160 операторов снимали картину «День войны», над которой работали А. Каплер и М. Слуцкий.

М. Беров снимал для Центральной студии

Парад партизан в Минске—1944 год. В. П. Цеслюку (справа) вручают медаль

документальных фильмов впечатляющие сюжеты, показывающие, как в трудные первые месяцы войны Красная Армия наносит фашистским полчищам чувствительные удары. Мне посчастливилось снять на фронте выдающегося военачальника — маршала И. С. Конева, писателей А. Фадеева, М. Шолохова, Е. Петрова, я снимал тяжелые бои под Ельней, совершил 18 боевых вылетов на ИЛ-2 вместо стрелка-радиста — в период боевых действий в районе чехословацких Татр...

Я вспоминаю все это для того, чтобы лишний раз в такой знаменательный год, как этот, сказать, насколько дороги нам, советским документалистам, каждая съемка, каждый сюжет, каждый кадр, добытые в период трудной, жестокой борьбы с фашизмом.

Как-то мне на глаза попался номер «Советской культуры» с любопытной выдержкой из одного документа первых дней войны: «Из докладной записки Политуправления Западного фронта о работе военной киногруппы со 2 по 28 августа 1941 года:

Группой было снято и отправлено в Главпурккa 3869 м.

Николаевич — 90

Бобров — 170

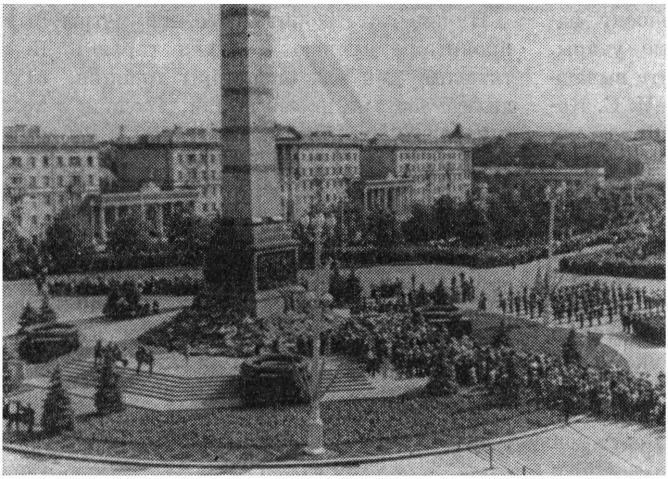
Бунимович — 1385

Касаткин — 90

Ешурин — 880

Цеслюк — 449...»

Нужно ли говорить, что эти метры были пропитаны кровью и пахли гарью... В те тяжелые дни мы, операторы хроники, отходили с частями нашей армии, уходили в леса, к партизанам. Но пришло время, и мы создали целую летопись — большой цикл документальных лент, рассказавших людям о том, как была освобождена Советская Белоруссия. Как она выстояла, как она сражалась, какие испытала неслыханные муки. До сих пор живет еще в памяти многих волнующий, проникнутый сыновней любовью к родной Белоруссии, к нашей советской Отчизне документальный фильм «Живи, родная Беларусь!», созданный в 1942 году. «Сражение за Витебск», «Бобруйский котел», «Минск наш», наконец, «Освобождение Советской Белоруссии» — это не бесстрастная хроника войны, это вехи нашего победного пути. Подвиги советских людей разных национальностей, освобождавших нашу республику, отстоявших социалистический строй. Многие из них пали на земле моей родной Белоруссии, мы поставили им потом прекрасные памятники и монументы — легендарным героям Бреста и подпольщикам Минска, детям нашей великой многонациональной державы,



Кадры из фильма «Штрихи к портрету»

сынам и дочерям всего советского народа. Вглядываясь сегодня в их лица, сохраненные подсохшей и пожелтевшей от времени кинопленкой, я вспоминаю Москву и Куйбышев, где собирались и монтировались эти кинокадры, вспоминаю трудолюбивых, неутомимых монтажниц, проявщиц, копировщиков, музоформителей, без которых летопись освобождения Белоруссии едва ли бы увидела свет... Вспоминаю замечательных режиссеров и авторов: В. Корш-Саблина, М. Садковича, Н. Шпиковского... Эти кадры — достояние истории. И сегодня они возникают в работах белорусских документалистов... «Орлиная криница», «Дочь партии», «Генерал Пуща», «Штрихи к портрету», «Бронзовый солдат» и другие наши работы несут отпечаток традиции фронтовой кинохроники.

...Сегодня я, но чаще меня уже мой сын — тоже оператор киностудии «Беларусьфильм»— снимаем у себя в республике молодые города с названиями Светлогорск, Новополоцк, Белозерск... Наша Белоруссия выросла, поднялась, стала намного богаче, светлее и краше, чем была до войны.

И каждый хроникер-летописец своего времени видит это, тем более что кинохроника, документальный фильм обладают прекрасной способностью, сопоставляя кадры, снятые в разные годы и даже десятилетия, сравнивать и обобщать. Мы вместе с киносценаристами К. Славиным и М. Березко сделали попытку такого публицистического анализа в кинокартине «Штрихи к портрету», и многие кадры двадцатых, тридцатых и даже дореволюционных лет, благодаря найденным там сопоставлениям, получили как бы вторую жизнь. Как важно хроникеру в суете жизни обнаружить факт непреходящей исторической ценности.

В этом смысле мне повезло. Я учился крутить ручку аппарата на строительстве автомагистрали Москва — Минск. Был 1934 год, стройка была большой и важной во всех отношениях, но для меня было, как я понял потом, интересно и полезно не только овладеть техникой киносъемки, но своими глазами увидеть массовый трудовой энтузиазм, ощутить силу народа-творца в, казалось бы, простом и будничном деле. И в самом прямом, конкретном выражении осознать всемогущее значение дружбы советских народов — благородной, бескорыстной, деятельной!..

...Одним из первых я встречал и снимал Чкалова, Байдукова и Белякова после их легендарного перелета в Америку, и еще раз ощутил причастность всего народа к подвигу героев-авиаторов... То же я чувствовал, когда снимал всесоюзного старосту Михаила Ивановича Калинина в момент вручения им ордена Ленина Советской Белоруссии, пуск цементного завода в Волковыске, сборку первой белорусской тяжелогрузной машины, первые белорусские тракторы, Минский автозавод, знаменитые теперь МАЗы.

Вместе с другими белорусскими хроникерами я снимал белорусские города и села после освобождения от гитлеровских оккупантов.

И этот спаленный, раздавленный, разоренный край воскрес, поднялся, обновился, получил такую индустрию, такой масштаб созидания, выстроил такие города и деревни, такие мосты и дороги, а главное, вырастил, воспитал таких людей, каких не могла бы воспитать ни одна другая страна мира.

Причины такого фантастического взлета можно легко проиллюстрировать нашими же хроникальными кадрами. Строится, скажем, автомобильный завод, и вот уже сотни и тысячи белорусов направляются на учебу в Москву, в Горький, а к нам из этих городов приезжают опытные мастера — рабочие, инженеры, экономисты.

Замечательный наш поэт Петрусь Бровка назвал белорусскую землю поэмой из янтарных слов. А складывали эту поэму вместе с белорусами русские, украинцы, латыши, литовцы, грузины, узбеки — все народы нашей великой Родины. И если белорусская документальная кинематография сделала что-то достойное своей республики, то, на мой взгляд, прежде всего, показывая ее жизнь, борьбу и дела на фактах большого интернационального звучания. И, возможно, поэтому, благодаря нашему документальному искусству, Советская Белоруссия стала ближе и для киргизов, и для армян, и для туркменов, и для якутов... Для детей и внуков тех, кто защищал Брестскую крепость и возрождал Минск... Для тех, кто приезжает сегодня работать в наши молодые социалистические города Новополоцк и Светлогорск...

Мы знаем, что Белоруссия вместе с Россией, Украиной и Закавказьем была в числе основателей Союза Советских Социалистических Республик. Я не помню, сохранились ли кинодокументы, относящиеся к этому событию. Но я знаю, что в первомайские дни 1925 года в Белоруссии были проведены первые хроникальные съемки шествия трудящихся. И в их рядах, как свидетельствуют кадры, уже тогда шли люди разных национальностей нашей страны...

Возвращение героя

А. Медведев

В Кишиневе снимают фильм о Григории Ивановиче Котовском... Откровенно говоря, новость эта вызвала у меня ощущения сложные и противоречивые. Конечно же, я вспомнил давний фильм А. Каплера и А. Файнциммера. Вспомнил Котовского, образ которого был словно отчеканен пафосом, темпераментом и юмором Николая Мордвинова. Понял, что никакие новые удачи и свершения не заставят меня забыть тот фильм и тот образ, накрепко впаянные в сложнейшую систему «впечатлений детства».

И в то же время, еще не увидев ни одного метра материала «Баллады о Котовском», не перемолвившись ни с одним из членов съемочной группы, я стал «болельщиком» будущего фильма. Дело тут, очевидно, в доверии, которое вызывают имена сценариста и режиссера Валерия Гажну, оператора Влада Чуря, художников Аурелии Роман и Станислава Булгакова, композитора Эдуарда Лазарева, редактора Виктора Андона. Гажиу, Роман, Булгакова и Андона я знал и по их фильмам и по ВГИКу, Чуря и Лазарева — только по фильмам. Фильмы были разными, иные неудачными даже. Не было лишь фильмов формальных и холодных, поверхностно-ремесленных. И в «Балладу о Котовском», в фильм, который студия была бы рада посвятить 50-летию образования СССР и 50-летию Советской Молдавии, я не сомневался, каждый из них вложил нечто важное и дорогое для себя.

Имя Котовского в Молдавии произносят по-особому гордо и проникновенно. Здесь Котовский — свой, здесь его земля.

В ожидании Гажиу у меня было время подумать обо всем этом.

Группа фильма в тот день вернулась из Одессы. Экватор съемочного периода был пройден. Надвигались выходные дни. В монтажной подбирали проявленный материал. Режиссер и его товарищи продумывали план работы в Кишиневе и окрестностях.

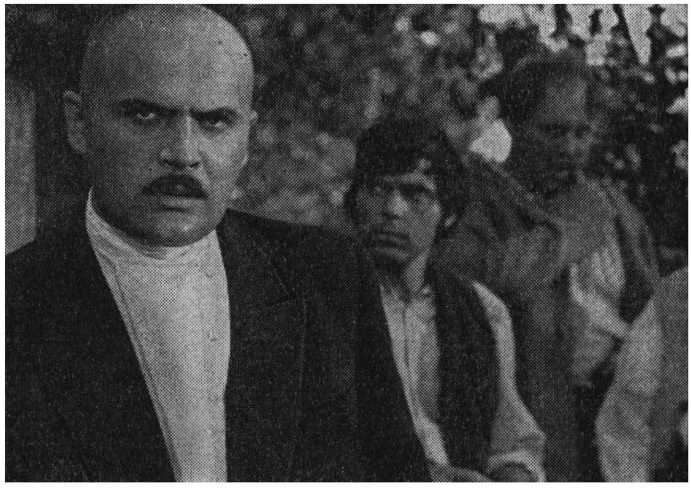
В общем-то даже к лучшему, что я не попал прямо с корабля (воздушного, естественно) на съемки. Унизительное это занятие: ничего не зная о фильме, бродить часами за спинами занятых людей, ловя умоляющие взгляды — «Не мешай!» Конечно, можно собрать занятный материал для репортажа. Но меня интересовало другое. Мне хотелось представить контуры будущего фильма, понять, что нового привнесет он в наше представление о Котовском.

●

Титр, зачинающий сценарий и фильм:

«Еще не осознавая и не охватывая умом всей работы большевиков, я по интуиции присоединяюсь к ним как к партии, которая мне наиболее близка и к которой я близок по своей психике.

Я был по натуре и психологии человеком реального действия. Я насилием и террором отбирал от богача-эксплуататора ценности, которые ему по праву не принадлежат, и



«Баллада о Котовском». Григорий Котовский — В.Гатаев

передавал их тем, кто эти богатства создавал своим трудом, своей кровью и потом.

Я, не зная партии, уже был большевиком».

Котовский записал это в 1920 году. В автобиографии, приложенной к заявлению о приеме в партию большевиков. Так оценивал он свой путь, пройдя школу большевистского подполья в Одессе, пройдя боевую закалку в рядах ленинской Красной Армии.

Но почти все это за «рамками кадра». В фильме Валерия Гажиу Котовский действует, «еще не осознавая и не охватывая умом всей работы большевиков». В 1916 году (время действия фильма) он скажет о себе царским судьям: «Существующие условия общественной, государственной жизни породили во мне много горечи и озлобления». Суд вынесет ему приговор: «Смертная казнь через повешенье». Но по настоянию генерала Брусилова казнь заменят бессрочной каторгой. Февральская революция принесет освобождение. Временное правительство пошлет его на фронт. И здесь, на фронте, Котовский в полной мере почувствует и оценит важность и силу политической организации. Преодолев напор эсеровской демагогии, он с ноября 1917 года навсегда свяжет свою жизнь с партией большевиков.

В последнем эпизоде фильма (январь 1918 года) Котовский, волнуясь, призовет первый вверенный ему отряд красных бойцов — «В бой!», и начнется новая страница биографии легендарного комбрига.

●

Я обратил внимание В. Гажиу на внутреннюю несоизмеримость периодов биографии его героя. До 35 лет (именно столько было ему в 1916 году) Котовский оставался бунтарем-одиночкой, своевольным, порой безрассудным. А затем столь стремительная эволюция.

В ответ В. Гажиу подробно рассказывал о среде, в которой рос, формировался и, главным образом, действовал Григорий Котовский, стихией которого была стихия крестьянской вольницы, сложной и противоречивой, вскормленной памятью о смелых мстителях — гайдуках. Эта вольница и воспитала в молодом Котовском черты крестьянского революционера, склонного порой к мелкобуржуазному левачеству.

«О том, как наш герой,— сказал режиссер,— преодолев слабости среды, его породившей, нашел единственно верную для революционера дорогу, о том, как правда партии рабочего класса России стала его личной правдой, о том, как Котовский стал Котовским —мы попытаемся рассказать с экрана. И в жанре героической баллады может получиться фильм политиче-

ского звучания, так как опыт биографии Г. И. Котовского представляется нам актуальным и в нынешних спорах о путях революции».

Можно представить, как трудно работать режиссеру, помня о популярности прежнего фильма «Котовский». Появление его «Баллады» породит воспоминания, сравнения, в какой-то мере даже поставит зрителей (видевших Н. Мордвинова) перед своеобразным выбором.

Тот, первый Григорий Котовский, появился на экранах в годы войны. И это определило содержание фильма, рисунок образа героя, отношение зрителей.

Котовский из фильма 1943 года знал «одну, но пламенную страсть» — он бился с врагами за Родину. Он учил, звал, воодушевлял. Он увлекал цельностью и силой натуры, он восхищал непреклонностью и умом, он покорял обаянием... Н. Мордвинова. И второго подобного Котовского не сыщешь, не создашь.

Но ведь был еще Григорий Иванович Котовский, революционер, солдат, государственный деятель, родившийся в селе Ганчешты, погибший в городке Бирзуле. Тот, который прожил неполные полвека и о котором полвека люди вспоминают, пишут, говорят. Жизнь его наполнена и прославлена не только захватывающими дух приключениями. Мироощущение и интеллект Котовского аккумулировали и его озабоченность судьбой своего народа, и любовь к советской Родине, и преданность партии. Рассказывают, что он был человеком одаренным во многих отношениях и ушел из жизни трагически рано, не раскрывшись до конца.

Валерий Гажиу сузил хронологические рамки своего сценария (честно говоря, у меня создалось впечатление, что кинорассказ о Котовском будет им когда-нибудь продолжен) и выбор свой сделал не случайно. Григория Котовского он воспринял как плоть от плоти народа, который на перепутье мировой войны под ветрами революции открывал горизонты истории, находил свою дорогу в будущее. Путь Котовского сегодня представляется единственно возможным, но ощутить это в полной мере можно, лишь узнав о сложности пройденного им пути. Ради этого и задуман фильм «Баллада о Котовском».

●

Кто играет Котовского? Мне ответили: Валерий Гатаев. Некоторую известность артист получил после телефильма «Тени исчезают в полдень» (играл Фрола). Довольны ли им в группе? Довольны, конечно. Однако еще памятны колебания на просмотре проб. Были и другие претенденты. Были разногласия между режиссером и художественным советом. Сомнения и страсти поутихли в работе...

В. Гатаев прилетел в Кишинев поздно вечером. Внезапно появился на квартире у режиссера. Сходство с документальными фотографиями Г. И. Котовского удивительное. Снимается он, в сущности, без грима, лишь усы подклеивает. Начали говорить о роли, о фильме — не получилось. Гатаев нервничает, то и дело с наигранной самоиронией обращается к Гажиу: «Ну, давай скажи: вот кто все портит». (Он еще не видел большей части материала.) Разговор перешел в русло «оргвопросов», занимающих актера и режиссера. Мне осталось лишь наблюдать за В. Гатаевым. Странное сочетание: у него широкий, четкий жест, осанка человека независимого, уверенного в себе и, как говорится, не по возрасту и росту смущенный, растерянный иногда взгляд. В тот вечер я объяснил это неловкостью, вызванной его внезапным вторжением в чужой дом, присутствием постороннего. Но утром следующего дня мы смотрели короткие куски материала...

...Август 1917 года. Фронт в Карпатах. Окопы под дождем. Команда разведчиков 136-го полка под началом Григория Котовского уничтожает вражеский прожектор и благополучно возвращается к своим.

Эпизод «вспомогательный», объясняющий развитие взаимоотношений героя с солдатской массой. Судить об актере и образе по увиденному было трудно. Но я опять обратил внимание на глаза Валерия Гатаева.

Сильная, пластичная фигура воина и глаза человека смущенного и... опьяненного своей удачей.

У Григория Ивановича Котовского на портретах фотографических, живописных, бронзовых и мраморных взгляд иной: прямой, пристальный, властный. Я мог проверить это тут же: из окна квартиры В. Гажиу, где я познакомился с актером, виден известный в Кишиневе памятник.

Поэтому некоторая «дисгармония» портрета, предложенного В. Гатаевым (предложенного — не очень точное слово; может быть, это проявление характера самого исполнителя, может быть, отражение его состояния — первая заглавная роль, повышенное внимание окружающих и т. п.), кажется неожиданной, с трудом «канонизируется». Но подкупает в то же время. Помогает представить Котовского и в минуты сомнений, метаний, трудных раздумий. Ведь он был человеком молодым и в годы борьбы и в годы славы.

●

В Бессарабии Григорий Котовский стал героем фольклора еще до революции, в молодости.

Помните, как Валентин Катаев устами Пети Бачея живописует лето 1905 года, веселый и чинный праздник в богатой усадьбе, прерванный криком внезапно появившегося батрака, подвыпившего, избитого: «Нет на вас Гришки Котовского, гадюки!»

Силой, храбростью, изобретательностью Григория Ивановича порождено столько былей и небылиц, столько легенд и мифов, что хватит не на один фильм. И Валерий Гажиу в своем сценарии не забыл ни дерзкого побега Котовского с каторги, ни смелых и остроумных рейдов его «гайдуков» по усадьбам помещиков, ни погонь и перестрелок. Рассказал он и о любви Григория, необычная история которой воспринимается как парафраз любви пушкинского Дубровского.

Все же меня поначалу удивил некоторый аскетизм автора, отказавшегося от воспроизведения многого из того невероятного, красочного, «головоломного», что хранят легенды и рассказы. «Баллада о Котовском» не чужда фольклорным мотивам. Однако мотивы эти немыслимы вне подлинной биографии героя, они лишь придают большую выразительность, причудливость узору реальных фактов. По существу, все, что рассказано в этом сценарии о Котовском, было, пусть не всегда так, как и тогда, но б ы л о. Гажиу признался: «В чем-то приверженность документу сковывает, но, пренебрегая фактами, ставить сегодня фильм о таком человеке нельзя».

Что же домысел драматурга привносит в сценарий?

Неуловимому, удачливому Григорию будет сопутствовать на экране горемыка Ион Кодряну, в судьбе которого и удаль и обреченность стихийного бунта.

В общем, если вспомнить академическое определение баллады: «песня повествовательного характера», то рабочее название фильма достаточно точно передаст его содержание и интонацию.

В сценарии и отснятых уже эпизодах нет глубоких, подробных психологических разработок образов и ситуаций. Однако тщательно продуман и осмыслен ритм действия, развитие событий, их сцепление или столкновение. Конструкция и динамика повествования в сценарии В. Гажиу определены стремлением убедительно ответить на вопрос будущих зрителей: как и почему бессарабский Робин Гуд — Котовский пришел к большевикам, стал в ряды лучших командиров Красной Армии.

В этой связи я подумал о частых в последнее время поражениях авторов биографических фильмов, которые не считали обязательным художественное доказательство ответов, данных и запротоколированных историей. Следуя образцам 15—20-летней давности, диалектику характера и судьбы реального героя они подменяли суммой представлений о нем, отфильтрованных временем. В результате яркая жизнь, сложная личность меркла на экране, теряла масштаб.

Не берусь предсказать абсолютную в этом плане удачу В. Гажиу, но подкупает его желание рассказать о Котовском сердечно, искренне, без хрестоматийного пиетета.

«Баллада о Котовском». Вероника — З. Цахилова

●

Из примечаний к режиссерскому сценарию следует, что съемки в павильоне составят 146 метров в общей протяженности фильма.

А между тем значительно большая часть действия проходит в интерьерах — деловые кабинеты, гостиные, рестораны и т. д.

Заинтересовавшись, я узнал историю, восходящую к истокам студии. Тогда павильон заменяли то старый кинотеатр, то бывшая церковь. Снимать там было хлопотно и ненадежно из-за малой мощности отдела декоративно-технических сооружений. Научились снимать в естественных интерьерах и весьма преуспели в этом. Вот и теперь, когда построен павильон студии на окраине города, операторы и художники предпочитают ему подлинные интерьеры. Особенно, если декорация сложна.

Оператор Влад Чуря объяснил: «Обычно мы имеем лишь день на освоение объекта, потом снимаем. Но ничего. В старинных помещениях и в деревенских домах потолки высокие. Размещаем максимум осветительных приборов».

Забегая вперед, скажу, что на просмотре материала меня подкупила не только чистота, но и непринужденность работы оператора в условиях неожиданных порой...

...Нас было пятеро: режиссер-постановщик, второй режиссер, художник, администратор и я. Мы стояли на пороге изящного старинного здания. Обитатели его, педагоги и их беззаботные подопечные, не представляли, что вскоре под окнами особняка зашумит «демонстрация 1917 года», а за окнами, в кабинетах и коридорах чиновники Временного правительства будут решать: «Котовский — заключенный политический или уголовный».

У художника Станислава Булгакова свои проблемы. Ему нужен кабинет, официальный, мрачный. Любезный зам по хозяйству предлагает веселые классы-близнецы. Но вот в комнате отдыха у лестницы обнаружился «выразительный» подоконник. Да и на изгибе стены неплохо будет смотреться покосившийся (февраль позади!) портрет государя. В комнате напротив — отменное окно, вернее, вид из него: просматривается часть

На съемках фильма «Баллада о Котовском». В центре — режиссер В. Гажиу, справа — актриса М. Балан (Мария)

старинного фасада. Короткое совещание художника с режиссером. Решено попытаться «сложить» кабинет здесь.

Так метр за метром обследуется дом. Хозяева повержены. Они согласны потесниться, свернуть работу, но зачем перекрашивать часть стены во дворе — она же свежеотремонтирована? Ответ неопровержим: тем хуже, стена смотрится слишком «весело».

Описание нашей экспедиции в том же духе можно было бы продолжать довольно долго. Кажется, Джером Джером отметил чрезвычайную пользу наблюдения, когда работают другие. Но каково будет оператору и художникам в тот единственный день освоения интерьера перед съемкой? Одно утешение — потолки и здесь высокие.

...В выходной день Валерий Гажиу повез меня «показать Молдавию». Не без корысти, как выяснилось. Ибо в конечном пункте нашего маршрута — селе Дребужены, как и в селах, расположенных по соседству, снято немало молдавских фильмов, и режиссер решил поискать здесь натуру и для «Баллады о Котовском».

Не могу сказать, что я видел всю Молдавию, но то, что видел — прекрасно. Изгибы дороги открывали пейзажи, неожиданные по сочетанию: белый, выжженный солнцем срез горы известняка и рядом идиллическая долина реки, поле, вспаханное до горизонта, а за край поля зацепилась старинная церковь, и подступающие откуда-то леса — кодры. «Места Котовского,— говорит В. Гажиу,— тут есть перекресток дорог, который, как рассказывают, все еще помнит его.

Знаешь, Котовский очень любил Бессарабию. Вспоминал о ней воюя, работая в России и на Украине. Тосковал, когда земли эти были отторгнуты от Советской страны».

К «перекрестку Котовского» вела современная шоссейная дорога, а в Дребуженах мы тщетно пытались найти «план» улицы без телеграфных столбов, телевизионных антенн и нетипичных для Бессарабии 1916 года железных и шиферных крыш.

А я-то еще рассказывал В. Чуре вычитанное где-то о трудностях съемок прежнего «Котовского» в Средней Азии. Теперь я понял, почему Влад мне ответил: «И все-таки снять сегодня старую Бессарабию у нас не менее сложно».

●

За день до отъезда из Кишинева я посмотрел почти весь отснятый материал фильма. Однако я видел половину работы. До сего

дня многие важные эпизоды, образы, детали существуют лишь на страницах режиссерского сценария. Потому воздержусь от преждевременных обобщений.

Рабочий-большевик Богдан... Образ его привлек мое внимание еще в сценарии. Судьба Богдана как бы персонифицирует путь в революции, рядом с которым идет тропа, избранная поначалу Котовским. Богдан и Григорий часто оказываются вместе: на царской каторге, в сотрясаемой рабочими забастовками Одессе, на фронте. Они друзья, единомышленники во многом, но горячность Котовского, его политическая наивность до поры, до времени разводит этих людей, созданных для совместной борьбы и работы. Я бы даже назвал Богдана совестью Григория Котовского, если б не едва уловимый налет резонерства, почудившийся мне при чтении сценария. Но я знаю, что В. Гажиу, уже как режиссер, сейчас старается избавиться от внешней статичности и некоторой сухости эпизодов, в которых Богдан и Григорий спорят, размышляют о методах революционной борьбы. Хорошо бы, если бы это ему удалось.

На экране я видел Богдана совсем недолго. Режиссер пригласил на эту роль рижского актера Петера Карда. В нем есть (во внешности, стати, манере) значительность, сила, скрытый темперамент. Рядом с Котовским — В. Гатаевым он смотрится «на равных»...

...Очень хороши Ион и Мария Кодряну. В. Гажиу и написал их хорошо, придав этой традиционной на первый взгляд супружеской паре (она ворчит, он нарочито покладист) черты своеобразные, запоминающиеся.

Не знаю, является ли то, что я увидел на экране, национальным молдавским характером, но характер Иона в исполнении кишиневца Виктора Чутака показался мне интересным. В. Чутак наделил крестьянина Иона скромностью и деликатностью, свойственными человеку, привыкшему к ежедневному, не требующему многих слов труду, за которым не сразу, исподволь, но зато накрепко принимает он важные для себя решения. Очень уж трудно решить Иону, что нужнее ему — винтовка или плуг...

...Вероника. Я недаром вспомнил в связи с ней историю Дубровского и Маши. В. Гажиу подчеркивает возникающую параллель, ибо по мере развития действия отчетливее проступает контраст времен, обстоятельств, характеров... В далеком 1905 году дочь богатого помещика Вероника увлеклась молодым управляющим, вступившимся за оскорбленных крестьян (нечто подобное было и в действительности). Он стал «ее Дубровским». «Об этом романе много говорили в свое время»,— замечает один из персонажей фильма. Но молодую даму, ставшую женой богатого офицера, разговоры и толки лишь приятно волновали. И она проявляла порой изобретательность и смелость, помогая Григорию. И потому Вероника («барышня» — называет ее Ион) не сразу заметила, что ее Дубровский стал иным, чем десять лет назад. Нет, она не предала Григория. Наоборот, способствовала после суда, как могла, отмене смертного приговора. Но, увидев «гайдука» в прозаической солдатской форме, в которую Временное правительство заключило политически неблагонадежного Котовского, Вероника поняла, как дорог ей ее мир.

Я видел на экране и первую встречу Вероники с Котовским и их прощание. По сценарию я представлял Веронику более взбалмошной, своенравной, чем оказалась она в исполнении Земфиры Цахиловой. В ней есть, правда, эдакий бесенок, но больше мечтательности и нежности. Веришь в ее любовь к Григорию, понимаешь, что женщину эту испугала сила собственного чувства...

Эпизод «Прощание» не просто завершает лирическую линию фильма. В нем варьируется важная для понимания судьбы Котовского тема крушения идеалов крестьянской вольницы в эпоху пролетарской революции. Григорий приходит в ряды большевиков, пережив драму поражения, драму осознания слабости одиночки перед государственной машиной царизма. И потому выбор, сделанный Котовским, его признание правоты и силы большевистской партии становятся началом его возрождения — гражданского, политического, нравственного.

В этой связи мне показались важными три эпизода. «Поле», «Прощание», «Плац» — так называют их пока в обиходе съемочной группы.

Итак, «Поле»... Последнее дело Григория и его друзей, слетающихся на клич: «Что нам дорого на свете? — Конь, ружье и вольный ветер!»

...Поле в Ганчештах выглядит празднично. На палево-золотистом фоне спелых хлебов яркие капли красок: рубахи, платки, рушники всех цветов и оттенков.

Режиссер и оператор не боятся несколько условной красивости фона. В этом реализация мечты Котовского о счастье, которое дает крестьянам его сила.

Все так и было в тот день. Перепуганный барин-князь Манук-бей согласен выполнить любое требование. Он выплатит крестьянам хорошую долю за их работу на уборке.

Здесь, среди своих, Григорий потеплел както, захмелел от сознания собственной силы, от возможности дарить радость и счастье людям. Может быть, ради такого вот дня и променял он когда-то теплое место управляющего имением на жизнь гайдука в кодрах.

Настроение Котовского, его товарищей, крестьян «прочитывается» во множестве деталей. Ведь «Поле» большой эпизод.

В фильме он займет метров 300. Это, в сущности, маленькая законченная драма внутри основного сюжета.

Апофеоз первой мажорной части эпизода — рождение сына Марии и Иона Кодряну.

...Счастливый Ион первым заметил полицейских, вызванных людьми Манук-бея...

Режиссер и оператор хорошо передали приближение тревоги. Экран, по-прежнему залитый палево-золотым, прорезают то в одном, то в другом направлении ряды темно-сине-красных фуражек.

Наступает развязка драмы. Давний и неудачливый преследователь Котовского пристав Хаджи-Коли приказывает поджечь поле, чтобы не дать уйти Григорию: «Надоело с ним возиться».

Горящее поле... Конечно, вспоминается тот же эпизод из старого фильма. Мучительная гримаса на красивом лице Котовского — Мордвинова, в огне, дыму и крови продолжающего единоборство с врагом. И кадр его пленения был трагически впечатляющим: на фоне черного дымного облака поднимался с земли обожженный Котовский, стыдящийся безвыходности своего положения, но непокорный и яростный. Котовский у В. Гажиу и В. Гатаева, выходя сдаваться, каким-то неуловимо презрительным жестом выбрасывает неотлучный доселе револьвер, он идет к Хаджи-Коли походкой усталого, подавленного человека, не глядя на толпящихся за полицейской цепью крестьян, опускает голову...

Тут я вспомнил опять слова режиссера: «Хочу «растворить» Котовского в народной жизни». Да, по воле авторов Григорию остается лишь наблюдать из горящих хлебов горе тех, кого, казалось, он осчастливил только что. Он сдается, увидев, как закричала над убитым Ионом Мария (небольшую роль отлично играет М. Балан), как мечутся люди, пытаясь спасти от огня хоть часть хлеба (пожар снят с впечатляющей достоверностью), как рассеиваются его «гайдуки» под пулями и пламенем, осознав, что никому не могут они помочь, что сила их ничтожна. В последнем кадре «Поля» на аппарат идет Григорий Котовский, который скажет потом об этом дне, о всей своей прошлой жизни: «Я много думал... Все было не так».

Эпизод «Прощание» снят лаконично, сдержанно. Весь почти на крупных планах. Тональность его печальна.

...«Плац» задуман В. Гажиу как последний искус героя перед тем, как он сделает решающий в своей жизни выбор. Отправленный на фронт после почти годового заключения, Григорий не сразу разобрался в настроениях солдат, в позициях разных партий по отношению к войне. Потому эсерам удалось уговорить его выступить перед полком с «оборонческой» речью.

Все это и происходит на плацу. Выступление Котовского прерывают крики возмущения. Впервые он оказывается в изоляции.

Это был последний кадр будущего фильма

из виденных мной. Еще нет на пленке ноябрьской ночи 1917 года, когда Котовский решит, что путь его отныне — путь большевика. Еще нет на пленке Котовского — красного командира...

●

Очерк о незавершенном фильме полагалось бы заключить пожеланиями. Честно говоря, у меня их накопилось немало. И все же — умолчу. Ведь эти строки будут опубликованы, когда съемки закончатся.

Я постараюсь уложить все возможные пожелания в одно, напомнив Валерию Гажиу одну из первых наших бесед, возникшую под впечатлением творческой встречи с молодежью. Тогда он рассказывал мне о Г. И. Котовском, о страницах его жизни, не вошедших в «Балладу». «Но ты знаешь, как интересно то, что было с ним дальше...» — «А почему бы тебе не поставить продолжение?» — «Ну, это если получится первый фильм...»

Так вот, мне хотелось бы пожелать В. Гажиу и его друзьям-сотрудникам завоевать право работать над новым фильмом о жизни Котовского.

В подготовке материалов этого номера принимали участие Д. Булгаков, А.Зоркий, В.Ишимов, В. Кичин, Н. Савицкий, Д. Шацилло, Т. Эльманович.

СОДЕРЖАНИЕ ЖУРНАЛА «ИСКУССТВО КИНО» ЗА 1972 ГОД

(*Цифрами обозначен номер журнала*)

В ЦЕНТРАЛЬНОМ КОМИТЕТЕ КПСС

Постановление «О литературно-художественной критике» 3
Постановление «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» 11

В ЦК КПСС И СОВЕТЕ МИНИСТРОВ СССР

Постановление «О присуждении Государственных премий СССР в области литературы, искусства и архитектуры 1971 года» 1
Постановление «О присуждении Ленинских премий 1972 года в области литературы, искусства и архитектуры» 6

В СОВЕТЕ МИНИСТРОВ РСФСР

Постановление «О присуждении Государственных премий РСФСР в области литературы, искусства и архитектуры 1971 года» 2

ПРОГРАММА НАШЕЙ РАБОТЫ

Васильков Игорь. Важная отрасль кинематографа 11
Донской М. Мы — пропагандисты партии! . . 11
Каюмов Малик. Кинокамера как набат 11
Лавров Кирилл. Одной жизнью с народом . . . 11
Михалков-Кончаловский А. Время творчества 11
Монгловский Юрий. Учиться у партии . . . 11
Фуриков Л. Адресованное детям 11
Шепитько Лариса. Высший критерий 11

ЕДИНАЯ МНОГОНАЦИОНАЛЬНАЯ...

Айзенберг Я. У истоков туркменского кино . . 10
Аймедова Майя. Счастье открытых дорог . . . 12
Артмане Вия. Для всей нашей огромной семьи 12
Асатиани Г., Славин К. Что такое дорога . . . 10
Ашимов Аким. Детище союза народов-братьев 12
Большак Василь. Дороже всякого богатства . . 12
Вабалас Раймондас. Биография с продолжением 12
Герасимов Сергей. Этапы большого пути 12
Гудайтис Ромас. Ступени к новому 4
Долидзе Сико. Время новых замыслов и задач 12
Золотаревский Л. Тридцать фильмов из жизни одной республики 1
Ибрагимов Аждар. Все краски палитры 12
Иорданов Иван. В заботах о дне завтрашнем . . 12
Ишимов Вл. Второе дыхание 11
Ишимов Вл. Эстафета Николая Шенгелая и Нато Вачнадзе 12
Касымова Маргарита. Нас теперь много . . . 12
Кеворков Степан. Как хлеб, как воздух 12
Кимягаров Борис. Зорко беречь наше единство 9
Кичин В. Пароль — «Борьба» 12
Корш-Саблин Владимир. Объединяющая традиция 12
Кублицкий Георгий. Десять минут: и много и мало 4
Левчук Т. Плоды и корни 8
Листов В. Единение народов, единение искусств 12
Лотяну Эмиль. Глазами дружбы и братства . . 9
Маматова Л. Летопись братства 12
Медведев А. Возвращение героя 12
Михалевич Александр. Альтернатива 12
Пятидесятилетие СССР и советская многонациональная кинематография 12
Резник И. Первенец белорусского кино 8
Савицкий Николай. Таджикские кинематографисты В. и Е. Кузины 12
Сеидбейли Гасан. Нерушимый фундамент . . . 12
Сиранов Кабыш. Сценарий пишется жизнью . . 7
Тиканадзе Русудан. Единение народов, единение поколений 6
Хамраев Али. Интернациональное братство . . 12
Цеслюк Владимир. Чувство сопричастности . . 12
Шамшиев Болот. Самый младший брат 12
Экран дружбы 12
Ярвет Юри. Сотворчество и взаимообогащение 12
Ярматов К. О времени и о себе 10

СОВРЕМЕННОСТЬ И ЭКРАН

Беляков В., Пошатаев В. Время, экономика, экран 3
Болтин Е. А. Эпопея освобождения 5
Головня В. Документальная кинематография после XXIV съезда КПСС 9
Двинский Эм. Союз науки и кино 6
Караганов А. Критика — фильмы — жизнь . 4
Марьямов А. Суп из топора 2
Позиция критика 6
Романов Ал. «Фитиль» — правофланговый сатирического цеха 10
Соловьев В. Старты молодых 7
Чайковская Ольга. Чем хороши, чем плохи детективы 2
Чтобы чаще появлялись фильмы о рабочем классе 6

ПРОБЛЕМЫ ВЕКА — ПРОБЛЕМЫ ХУДОЖНИКА

Алексеев Михаил. О человеке — для человека 2
Направление творческого поиска . . . . . .
Бакланов Григорий. Чтобы было интересно всем 1
Васильев Борис. Я в долгу перед ними 1
Григорьев Евгений. Мужество, верность, жизнелюбие 1

Жгенти Сулико. О тех, на ком земля держится 1
Ибрагимбеков Рустам. Верность убеждениям 1
Лоренц Виктор. Постижение прекрасного 1
Полонский Георгий. Примагниченное к полюсу добра 1
Салынский Афанасий. Сценарий о секретаре райкома 1
Соловьев Василий. Связи с жизнью делаются теснее 1
Трунин Вадим. Люди 70-х годов — какие они? 1
Храбровицкий Даниил. Характер, воплотивший время 1
Ростоцкий С. Гордость за нашу Родину . . . 8

ВНИМАНИЕ! ВАЖНАЯ ТЕМА!

Полтавцев В. Прокатная жизнь фильма . . . 10
Проворов Ф. Почему мы недовольны кинопленкой? 7

ДИСКУССИИ

Бровман Григорий. Человек дела и его нравственный облик 11
Кудин В. Зрелость — значит ответственность 7
Методологические проблемы истории советского кино. **Блейман М. Ю., Богомолов Ю. А., Власов М. П., Гинзбург С. С., Громов Е. С., Дробашенко С. В., Зак М. Е., Козлов Л. К., Лебедев Н. А., Листов В. С., Маматова Л. Х., Мартыненко Ю. Я., Рошаль Г. Л., Шацилло Д. С., Якубович-Ясный О. В.** 6
Михалевич Александр. О внутренней зрелости художника 4,5
Михалевич Александр. И работник и хозяин . 7
Стариков Д. Часть общего дела 5
Янов Александр. Кино и научно-техническая революция 11

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ. МЕМУАРЫ И ПУБЛИКАЦИИ

Антипенко А. Мой Демуцкий 9
Бондарчук Сергей. После прочтения дневника Н. Д. Мордвинова 9
Вейцман Евг. Еще о социологии киноискусства 7
Гольдштейн И., Григорьев Р., Ефимов Е. и др. Так мы шли... 10
Жаров М. Работа с В. М. Петровым: Кудряш и Меншиков 2
Загданский Е. Культура мышления и кино . . 9
Згуриди А. В стране вечных льдов 7
Зись А. Эпигоны буржуазной эстетики 10
Караганов А. Всеволод Пудовкин. Начало... 8
Козинцев Григорий. Пространство трагедии 1,4,6,8,11
Кракауэр Зигфрид. Природа фильма 5
Лемберг А. О прошлом из настоящего 8
Листов В. Как начиналась «Киноправда»? . . 7
Мордвинов Н. «Может быть, судьба пошлет мне Богдана?» 9
Фрейлих С. Сквозь призму жанра 1,2
Юренев Р. Зигфрид Кракауэр и его книга «Природа фильма» 5

ТРАДИЦИИ, УХОДЯЩИЕ В ЗАВТРА

Арнштам Л. Человек, проживший тысячу жизней 4,5
Пырьев И. А. — художник и человек **Андреев Б., Волков Стален, Зельдин В., Лавров К., Помещиков Е., Романов Ал., Рошаль Г., Рязанов Э., Ульянов М.** . . . 3

ПРОБЛЕМЫ КРИТИКИ

Брагинский Э. Поскольку это искусство 3
Вайсфельд И. Западная молодежь на экране и в жизни 8
Вейцман Евг. Сергей Герасимов — теоретик, критик, публицист 9
Жукова А. Поиски и просчеты украинского киножурнала 7
Марьямов А. В кадре — Франция 5
Россельс Вл. Через объектив времени 3
Сотников Н. Довженко пришел к читателю . . 1

БЕСЕДЫ ЗА РАБОЧИМ СТОЛОМ

Данелия Г. Его Величество Фильм 2
Махнач Леонид. Мир нашими глазами 6

РАЗДУМЬЯ ВСЛУХ

Демидова Алла. Я за режиссера-единомышленника 10
Друцэ И. Цена слова реченного 6
Конюхова Татьяна. Новая роль — новая тема 10
Лановой Василий. Роли, к счастью, разные . . 10
Лебедев Евгений. Нароков и такие, как он . . 10
Никулин Ю. Смешное, серьезное, печальное... 8
Эфрос Анатолий. В кино и в театре 7

ФИЛЬМ НАХОДИТСЯ В ПРОИЗВОДСТВЕ...

Пономарев И. Направление атаки — космос . . 1
Французов Ф. Там, где строят города... 4

Снимается в Узбекистане 7

КИНО И ТЕЛЕВИДЕНИЕ

Голдовская Марина. Искусство наблюдать жизнь 3

ПОРТРЕТЫ

Зубков Юр. Актер — автор образа 2
Ильенко Юрий. Воображаемое интервью 11
Рудницкий К. Анатолий Кторов 9
Цимбал С. Николай Симонов, сверстник века . . 3
Юткевич Сергей. Великий нигромант 1

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

«Бригада» (Л. Золотаревский) 9
«Взятое в путь» (Г. Кузнецов) . . . 2
«Возвращение к жизни» (Л. Ягункова) 11
«В тени смерти» (И. Сосновский) . . 3
«Вчера, сегодня и всегда» (Ю. Айхенвальд) 10
«Главное интервью» (Н. Игнатьева) 2
«Горизонт» (Л. Белокуров) 5
«Дерзость» (В. Кичин) 10
«Джентльмены удачи» (М. Блейман) 6
«Жду тебя, парень!» (Л. Гуревич) 8
«Жил певчий дрозд» (Р. Юренев) . . 8
«Земное притяжение» (В. Губарев) 3
«Истоки жизни» (Ю. Глебов) 9
«Корона Российской империи, или Снова неуловимые» (Леонид Лиходеев) 2
«Крестьяне» (Евгений Кригер) 3
«Крутые дороги космоса» (Владимир Шаталов) 8

«Легенда тюрьмы Павиак» (Н. Савицкий) . . . 3
«Месяц август» (К. Щербаков) 10
«Мировой парень» (Гр. Степанченко) 3
«Молодые» (И. Варшавская) 4
«Мужское лето» (Ю. Айхенвальд) . . 1
«Нарынский дневник» (Евгений Кригер) 7
«Невестка» (Ан. Вартанов) 5
«Николай Амосов» (В. Беляков) . . 4
«Озарение» (В. Кичин) 9
«Освобождение». Фильм четвертый — «Битва за Берлин», фильм пятый — «Последний штурм» (Даль Орлов) . . 2
«Ох, уж эта Настя!» (Ю. Айхенвальд) 7
«Память» (К. Славин) 4
«Пой песню, поэт...» (Б. Рунин) . . . 7
«Порыв» (Л. Ягункова) 5
«Пришел солдат с фронта» (А. Зоркий) 3
«Русское поле» (Юр. Зубков) 9
«Рустам и Сухраб» (Ан. Вартанов) . . 7
«Семеро сыновей моих» (Э. Лындина) 1
«Синие атакуют планету» (Эм. Двинский) 1
«Синие зайцы» (Ю. Богомолов) 8
«Телеграмма» (В. Кичин) 6
«Тепло твоих рук» (Н. Савицкий) 6
«Точка, точка, запятая...» (Н. Игнатьева) 9
«Труды и дни Терентия Мальцева» (Ю. Черниченко) 11
«Украли старого Тоомаса» (Ю. Богомолов) 8
«Укрощение огня» (Даль Орлов) . . 11
«У нас на заводе» (Даль Орлов) . . 6
«Хлеб и соль» (В. Кичин) 1
«Чайка» (А. Свободин) 1

ЮБИЛЕИ

Д. С. Писаревскому — наше рукопожатие . . 9
К 75-летию Н. А. Лебедева
Ученый, коммунист, первопроходчик 10

ПЕРЕПИСКА С ЧИТАТЕЛЯМИ И ЗРИТЕЛЯМИ

«Белорусский вокзал». Размышляют школьники, им отвечает режиссер Андрей Смирнов . . . 1
«Офицеры». Зрители пишут создателям фильма— над письмами размышляют актер и сценаристы 2
Экран — сфере услуг 3
ВГИК принимает делегатов киношкол мира . . 9

ПРЕМИИ

Итоги V Всесоюзного кинофестиваля в Тбилиси 4
Ломоносовские премии — научно-популярным фильмам 2
Медали имени А. П. Довженко 5

II ТАШКЕНТСКИЙ МЕЖДУНАРОДНЫЙ

Абдуллаева Р. Х. Пятидесятилетие СССР и II кинофестиваль в Ташкенте 5
Айтматов Чингиз. Наш интернациональный долг 5
Дзиган Ефим. В этом наше счастье 5
Жантурин Нурмухан. Оптимистические заметки 5
Карлиев Алты. Мы все вместе 5
Манарян Армен. Здравствуйте, братья! . . . 5

ЗА РУБЕЖОМ

Анастасьев Н. Навстречу правде 6
Арнштам Л. Человек, до конца выполнивший свой долг 10
Баскаков Вл. Неореализм сегодня 3
Бачелис Татьяна. В ожидании кино 7
«Ваша литература — могучий Антей» (Встреча с работниками венгерского телевидения) 3
Давыдов Ю. По ту сторону художественного вкуса 9
Данин Д. Блистательная неправда 3
Дак Нгуен. Время героев 5
Капралов Г. Утверждение истины, разоблачение мифов 1,2
Капралов Г. Экран, политика и заводной апельсин 10
Курода Нобуки. Углубление кризиса, ростки надежд 5
Лагин Л. Секрет обаяния 3
Липков А. Семь самураев Тосиро Мифунэ . . . 10
Медведкин Александр. Чувствовать себя бойцами 6
Михалкович В. Роковая любовь кронпринца 3
Можнягун С. «Бондиана» как феномен «массовой культуры» 11
Плажевский Ежи. А если это все кончится... мраморным бассейном? 8
Призы XIV Лейпцигского фестиваля 1
Разлогов К. Признаки перемен 4
Ревич Всеволод. За четверть века до революции 3
Савицкий Николай. «Баррандов», «Колиба» показывают... 9
Сизов Н. Горизонты Сорренто 3
Соболев Р. Многоликий экран Индии 5
Советские научно-технические фильмы в Чехословакии 4
Шатерникова М. «Развернутое кино» — интеллектуальный блеф 6
Шацилло Д. Непобедимый жанр 8
Отовсюду 1,2,4,6,9

СЦЕНАРИИ

Брагинский Э., Рязанов Э. Старики-разбойники 1,2
Долинина Наталья, Полонский Георгий. Перевод с английского 6
Ежов В., Жалакявичус В. «Это сладкое слово — свобода!» 3,4
Жгенти Сулико. Саженцы 8
Кармен Р. Пылающий континент 11
Куросава Акира. Под стук трамвайных колес . 7
Храбровицкий Д. Укрощение огня 9,10

ЭКРАННЫЕ ВЕСТИ 1,2,3,4,6,7,9

НЕКРОЛОГИ

Григорьев Р. Г. 11
Ивченко В. И. 11
Николаи В. Н. 5
Преображенская О. И. 2
Ромм М. И. 2
Цейтлин М. З. 1

ФИЛЬМОГРАФИЯ 1,2,3,4,5,6,9,10,11

Iskusstvo Kino
Cinema Art

ONE, MULTINATIONAL

Fifty years of the USSR and the Soviet multinational cinematography (page 1).

The making, history, present state and the urgent problems of the Soviet cinema are discussed by the cinéastes of all the Soviet national Republics in connection with the 50-th anniversary of the USSR.

Sergei Gerasimov The Stages of the Great Road (page 17).
On the cinema of the Russian Federation.

Vasil Bolshak More Precious Than Any Wealth (page 23).
On the cinema of Ukraine.

Vladimir Korsh-Sablin The Tradition That Links (page 30).
On the cinema of Byelorussia.

Ali Khamraev International Brotherhood (page 36).
On the cinema of Uzbekistan.

Akim Ashimov The Creation of the Brotherly Union of Peoples (page 41).
On the cinema of Kazakhstan.

Siko Dolidze The Time of New Projects and Tasks (page 47).
On the cinema of Georgia.

Gasan Seidbeili The Unshakable Foundation (page 52).
On the cinema of Azerbaijan.

Raimondas Vabalas Biography Continued (page 58).
On the cinema of Lithuania.

Ivan Iordanov Caring About the Forthcoming Days (page 64).
On the cinema of Moldavia.

Via Artmane For the Sake of Our Great Family (page 70).
On the cinema of Latvia.

Bolot Shamshiev The Youngest Brother (page 76).
On the cinema of Kirgizia.

Margarita Kasymova We Are Numerous Now (page 80).
On the cinema of Tajikistan.

Stepan Kevorkov As Bread, As Water (page 87).
On the cinema of Armenia.

Maia Aimedova The Happiness of the Open Roads (page 93).
On the cinema Of Turkmenistan.

Uri Yarvet Co-authorship and Mutual Enrichment (page 97).
On the Estonian cinema.

Lylya Mamatova The Annals of Brotherhood (page 104).
How the Soviet multinational cinema reflected the main stages of the Soviet history.

Alexander Mikhalevich Alternative (page 130).
The Ukrainian critic considers the main tasks of the Soviet cinema in the course of analysing the aesthetic views and works of Alexander Dovzhenko.

Valery Kichin The Watchword: «Strugge» (page 134).
About the underground antifascist group «Cina» founded by the film director Leonid Leimanis in Riga during the German occupation.

Vladimir Ishimov Family Fraditions of Nikolai Shengelaya and Nato Vachnadze (page 144).
About the family of Georgian cineastes.

Galina Bazhenova, Inna Furmanova, Valentina Chistova The Screen of Friendship (page 158).
Commentary to the rare shots from the documentarles made in the early years of the Soviet state.

Nikolai Savitsky Tajik cinéastes V. and E. Kusins (page 161).
About Vasily and Evgeny Kusins, tather, tather and son, — Russian documentary film makers who live and work in Tajlkistan.

Viktor Listov Unity of Peoples, Unity of Arts (page 172).
The making of the Soviet cinema in the first years of the Soviet state.

Vladimir Tseslyk The Feeling of Participation (page 183).
The Byelorussian cameraman about the importance of his profession.

FILMS IN SHOOTING

Armen Medvedev The Return of the Hero (page 188).
About the shooting of the film «Ballad of Kotovsky» (Moldova-film).

Contents of the «Iskusstvo Kino» magazine for 1972 (page 197).

На первой и последней сторонах обложки — кадры из документальных фильмов «Я — гражданин Советского Союза» («Мосфильм») и «Альманах кинопутешествий» («Центрнаучфильм»)

Адрес редакции: 125 319 Москва, А-319, ул. Усиевича, 9. Тел. 151-02-72. А-11774. Подписано к печати 11/XII 1972 г. Формат бумаги 70/90¹/₁₆. Печатных листов 12½ (условных листов 14,5) Тираж 40300 экз. Заказ 1854. Московская типография № 2 Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, проспект Мира, д. 105.

ИСКУССТВО КИНО 12
1972

Ежемесячный журнал
Орган
Государственного Комитета
Совета Министров СССР
по кинематографии и Союза
кинематографистов СССР

Журнал основан в 1931 году

Главный редактор **Сурков Е. Д**

Редколлегия: **Баскаков В. Е.**
Беляев И. К.
Вайсфельд И. В.
Герасимов С. А.
Згуриди А. М.
Игнатьева Н. А.
Караганов А. В.
Кармен Р. Л.
Козинцев Г. М
Зам. главного редактора **Медведев А. Н.**
Михалевич А. В.
Новогрудский А. Е.
Зам. главного редактора **Орлов Д. К.**
Парамонова К. К.
Салынский А. Д.
Санаев В. В.
Соловьев В. И.
Юренев Р. Н.
Юткевич С. И.

Художественный редактор **Крючков В. А.**
Технический редактор **Конарев В. К.**
Корректор **Ярошевская С. Л.**

Издание
Союза кинематографистов СССР

Цена 1 руб

Рукописи не возвращаются

СОДЕРЖАНИЕ

ЕДИНАЯ, МНОГОНАЦИОНАЛЬНАЯ... *1*

Пятидесятилетие СССР и советская многонациональная кинематография *17*

Сергей Герасимов Этапы большого пути *23*

Василь Большак Дороже всякого богатства *30*

Владимир Корш-Саблин Объединяющая традиция *36*

Али Хамраев Интернациональное братство *41*

Аким Ашимов Детище союза народов-братьев *47*

Сико Долидзе Время новых замыслов и задач *52*

Гасан Сеидбейли Нерушимый фундамент *58*

Раймондас Вабалас Биография с продолжением *64*

Иван Иорданов В заботах о дне завтрашнем *70*

Вия Артмане Для всей нашей огромной семьи *76*

Болот Шамшиев Самый младший брат *80*

Маргарита Касымова Нас теперь много... *87*

Степан Кеворков Как хлеб, как воздух *93*

Майя Аймедова Счастье открытых дорог *97*

Юри Ярвет Сотворчество и взаимообогащение *104*

Л. Маматова Летопись братства *130*

Александр Михалевич Альтернатива *134*

Валерий Кичин Пароль—«Борьба» *144*

Владимир Ишимов Эстафета Николая Шенгелая и Нато Вачнадзе *158*

Г. Баженова, И. Фурманова, В. Чистова Экран дружбы *161*

Николай Савицкий Таджикские кинематографисты В. и Е. Кузины *172*

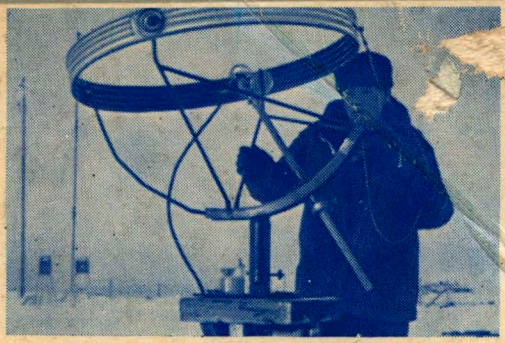
В. Листов Единение народов, единение искусств *183*

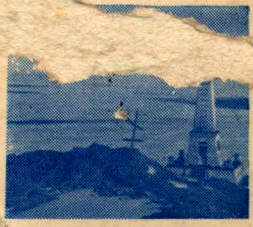
Владимир Цеслюк Чувство сопричастности

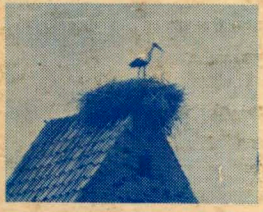
ФИЛЬМ НАХОДИТСЯ В ПРОИЗВОДСТВЕ...

А. Медведев Возвращение героя *188*

Содержание журнала «Искусство кино» за 1972 год *197*







Индекс 70402